

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Ondřej Zaorálek

O dvou podobách pábení v české literatuře

(Dědictví experimentu Ladislava Klímy v prózách Bohumila Hrabala)

The two forms of 'pabeni' (palavering) in Czech literature

(The legacy of Ladislav Klima's experiment in the prose of Bohumil Hrabal)

Praha 2010

vedoucí práce: PhDr. Markéta Kořená, Ph.D.

Chtěl bych poděkovat vedoucí své diplomové práce, PhDr. Markétě Kořené, Ph.D., za cenné rady a připomínky a svým nejbližším za trpělivost a podporu.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V..... dne..... podpis.....

Anotace

Tato práce se na základě vybraných titulů Bohumila Hrabala pokouší o teoretické a interpretační vymezení „pábení“ (jako strategie vyprávění) a „pábitelé“ (jako specifického druhu vypravěče). S tím souvisí charakteristika Hrabalovy vyprávěcí strategie a jeho popisu světa, a také studium motivů a témat jeho próz. Práce sleduje stylové proměny Hrabalových děl, ale také jejich konstanty. V závěru se práce snaží nastínit Hrabalovu příbuznost s Ladislavem Klímou a ukázat dědictví tohoto autora v díle Bohumila Hrabala.

Abstract

Based on chosen publications of Bohumil Hrabal, this thesis attempts to theoretically and interpretively define “palavering“ (as a strategy of narration) and a “palaverer“ (as a specific kind of narrator). This is related to the characteristics of Hrabal’s narration strategy and his description of the world, and as well to the study of his motives and prose subject matters. The diploma paper follows style changes in Hrabal’s work and at the same time observes its constants. In its conclusion, this thesis attempts to outline Hrabal’s relation to Ladislav Klima and to demonstrate the legacy of this writer in the work of Bohumil Hrabal.

Klíčová slova

Bohumil Hrabal, pábení, pábitelé

Bohumil Hrabal, “palavering“, “palaverers“

Obsah

Úvod	6
1. Pábení a pábitelé	8
1.1 pábení.....	8
1.2 pábitelé.....	10
1.2.1 charakteristika pábitelů	10
1.2.2 řeč pábitelů.....	13
2. Hovory postav, prostředí a role vypravěče.....	17
2.1 hovory postav	17
2.2 prostředí	20
2.3 role vypravěče	21
3. Vyprávěcí strategie	24
3.1 souřadnost	24
3.2 nerozlišující pozornost.....	25
3.3 konfrontace dějů a postav	26
3.4 kontrasty.....	27
3.5 „svět naruby“	29
3.6 groteskno.....	31
3.7 nadsázka a výčty	32
3.8 koláže	34
3.9 detailnost a konkrétnost jednotlivých výjevů	35
3.10 reflexe každodennosti	37
3.11 pointa	38
4. Motivy a témata	41
4.1 morbidnosti	41
4.2 sebevražda, smrt.....	44
4.3 svoboda versus determinace	50
5. Vypravěč v trilogii Svatby v domě	56
6. Dědictví Ladislava Klímy	62
Závěr	68
Seznam další literatury a odborných pramenů.....	70
Textové přílohy	72

Úvod

Původní náplní této práce mělo být porovnání vyprávěcích strategií Ladislava Klímy a Bohumila Hrabala na jejich vybraných prózách. Cílem pak bylo nalézt stopy tradice Ladislava Klímy v díle Bohumila Hrabala, který se ke Klímovi mnohokrát hlásil. Od tohoto záměru jsem byl však nucen upustit poté, co se kvůli nedostatku financí zastavilo vydávání sebraných spisů Ladislava Klímy, připravených jejich editorkou Erikou Abrams. V její edici stačily vyjít pouze tři svazky z plánovaných šesti. V pátém z nich – *Romanetta a novelly* – měly vyjít Klímovy prózy (především *Slavná Nemesis* a *Utrpení knížete Sternenhocha*), na kterých jsem chtěl provést zmiňované porovnání s vybranými prózami Bohumila Hrabala. Vzhledem k tomu, že jiná vydání Klímových próz jsou nevědecká a mému záměru tudíž nevyhovující, rozhodl jsem se tuto práci koncipovat jinak.

Na základě vybraných titulů Bohumila Hrabala se pokusím o teoretické a interpretační vymezení pábení a pábitele. Pojem pábení zde využívám jako zastřešující pojem při analýze Hrabalovy vyprávěcí strategie, respektive vypravěče, a jeho popisu světa. Dále se zde zabývám vybranými motivy a tématy v Hrabalových prózách. V autorově pozdním tvůrčím období si všímám především jeho narativní hry se čtenářem. V závěru se snažím alespoň nastínit Hrabalovu příbuznost s Ladislavem Klímou a na konkrétních příkladech ukázat styčné plochy jejich poetik. Práce je tedy rozdělena do šesti kapitol, jejichž obsah je následující:

První kapitola se snaží charakterizovat a aktualizovat dnes již poměrně vyprázdněný pojem pábení. K tomuto účelu zde vybírám citace z odborné literatury a zkoumám, jak se pojetí jejich autorů shoduje či různí. Neopomínám zde také stanoviska Bohumila Hrabala k této otázce. Dále se zde zabývám postavami Hrabalových knih povídek *Perlička na dně* a *Pábitelé*, tak zvanými pábiteli. V této kapitole se zaměřím na jejich charakteristiku a řeč.

Druhá kapitola bude rovněž zkoumat tento specifický druh Hrabalových vypravěčů, kteří se stávají účastníky „hovorů“. Proto zde budu popisovat způsob vedení těchto hovorů, sledovat, zda se skutečně jedná o dialogy, nebo spíše o monology, zda s ostatními postavami nevedou jakési „paralelní monology“ či „dialogizované monology“. Zde budu vycházet z Bachtinovy koncepce dialogičnosti a pokusím se přezkoumat nosnost také jeho dalších dialogických teorií v Hrabalových prózách. Jednou z nich bude Bachtinův chronotop setkání, který se pokusím aplikovat na prostředí Hrabalových povídek. Pozornost budu věnovat také roli vypravěče v těchto prózách, jenž zde figuruje spíše jako pozorovatel a zapisovatel, který dává téměř neomezený prostor svým postavám.

Třetí kapitola využije pojem pábení jako zastřešující pojem při analýze Hrabalovy vyprávěcí strategie, respektive vypravěče, a jeho způsobu budování textu a popisu světa. Navážu zde na poznámky Přemysla Blažíčka o neukončenosti, souřadnosti – a to nejen na rovině jazykové, ale i fabulační, kde dochází ke konfrontaci dějů a postav. Jejich vyhocení pak představují kontrasty vytvářející Hrabalův „svět naruby“. Stejně tak groteskno v Hrabalových prózách spojuje kontrastní póly: tragiku a komiku, vysoké a nízké, vznešenost a banalitu. Pábení jakožto značně subjektivní forma vyprávění využívá nadsázku jako prostředek ozvláštňení a umocnění a rabelaisovské výčty, které rovněž představují znaky groteskního stylu. Dalším zkoumaným jevem bude Hrabalova snaha o detailnost a konkrétnost jednotlivých výjevů. Závěr bude věnován Hrabalově reflexi každodennosti, kde si můžeme všimnout určité potřeby pábení v každodennosti a také ozvláštňování všednosti.

Obsahem čtvrté kapitoly budou vybrané motivy a témata v Hrabalových prózách. Budu zde věnovat pozornost Hrabalově zálibě v morbidnostech, při kterých dochází k různým formám destrukce těla. Ukážu zde výrazný vliv Rabelaisův prostřednictvím Bachtinovy groteskní koncepce těla. Na morbidnosti navážu dalšími Hrabalovými motivy a tématy, především sebevraždou a smrtí, které prostupují zvláště prózu *Ostře sledované vlaky*, ale jsou přítomny již v její prvotní variantě – *Kainovi* a pozdější – *Legendě o Kainovi*. V těchto prózách budu zkoumat také problematiku determinismu.

Pátá kapitola bude věnována vypravěči v Hrabalově autobiografické trilogii *Svatby v domě*. Pokusím se objasnit, kdo vlastně v těchto prózách vypráví, a ukázat, že trilogie má pouze jednoho mluvčího, který vypráví skrze různé postavy a jeho styl je totožný, ať promlouvá Hrabalova žena Pipsi nebo Hrabal, který je zde promítnutý do postavy doktora. Na konkrétních příkladech se zde také pokusím doložit, že ani v těchto pozdních prózách se Hrabal nevzdává svých dřívějších prostředků, jako je nadsázka, kontrasty, výčty, a také svých obvyklých motivů a témat.

Šestá kapitola představí Ladislava Klímu jako autora, od kterého přejal Bohumil Hrabal mnohé své prostředky i motivy, takže lze mluvit o dědictví Ladislava Klímy v Hrabalově díle. Srovnáním vybraných próz těchto autorů zde toto dědictví doložím na konkrétních příkladech.

1. Pábení a pábitelé

1.1 pábení

Když jednou přátelé přijeli za Jaroslavem Vrchlickým do Domažlic, viděli jej, jak sedí v podloubí, pokuřuje a dívá se do neznáma. Na otázku, co zde dělá, údajně Vrchlický odpověděl, že si tady tak pábí. Podle Adolfa Branalda (2005: 19) tento pojem později objevil Kamil Lhoták, a když jej dal do oběhu, Bohumilu Hrabalovi se to slovo natolik zalíbilo, že je začal používat. Hrabal vzpomíná, že když toto slovo poprvé uslyšel od básníka Jiřího Koláře, mocně na něj zapůsobilo:

„Hned tenkrát jsem vycítil, že pábení je jistý druh básnické činnosti, který se odchyluje od dosavadních zvyklostí, že spíš bude usilovat o zakázané, nejisté a neuchopitelné a na co nelze jít s pravidly a jehož význam se objeví až pak. Od té doby jsem začal užívat toho slovíčka a pod dojmem situace jsem jistý druh lidí začal nazývat pábitelé a jejich činnost pábení.“ (Hrabal 1995: 294)

Pro Hrabala pábení označuje subjektivní stav jisté euforie. Jinde tomuto pojmu dává i obecnější smysl: „Pro mne je pábení pokoušet, zda text by mohl být napsán jinak, než jsem jej psal dosud, je to velké pokušení psát věty, které jsou formálně a obsahově nekonvenční, experimentovat a vstupovat na tenký led. Pábení je mi součástí i toho mého životního stylu, avšak je to i odpovědnost podepsat se pod pábitelský text, dokonce je to i jistá dávka drzosti přinést text do redakce.“ (Hrabal 1988: 447)

Stejně obecně pojímá pábení Milan Jankovič (1996: 27), když hovoří o pábitelství v řeči i v životním postoji jako o živné půdě Hrabalovy tvorby. Ve *Švejkově každodennosti* označuje Jankovič (1988: nestr.) hrabalovsky Švejka za pábitele na smetišti dějin a zdůrazňuje jeho potřebu pábení v každodennosti opuštěné vyšším smyslem dějin. Stejnou potřebu shledáváme také u Hrabala. Jeho pábení můžeme chápat jako téměř obsedantní potřebu ozvlášťování všednosti, jako pokus o nalezení či vytvoření nového smyslu uprostřed každodennosti. Za nezbytnou při tom označuje Jankovič Hrabalovu schopnost úžasu: „je fascinován všedností, která může mít metafyzický dopad. Celé Hrabalovo pábitelství je na této fascinaci založeno.“ (Jankovič 1991: 193)

Podle Jankoviče (1996: 26) působí pábitelství nejpřesvědčivěji tam, kde se nám průhledně nenabízí (jako například v povídce *Pábitelé* ze stejnojmenné sbírky povídek), nýbrž kde nás vtahuje do mnohohlasu života, který sám o sobě nejúčinněji „pábí“. Takové jsou „texty, ve kterých nevítezi jednostranný záměr nad otevřeností vůči tomu, co přichází a čemu

se máme spolu s autorem vydat. Ve svých nejlepších pracích se Hrabal rozhodně neomezil na nějaký úzce pojatý „pábitelský“ program. Nechává jej projít nestísněným bohatstvím představených lidských situací a nalézá teprve v nich jeho potvrzení.“ (Jankovič 1996: 26)

Pábitelství transformované do řeči dostalo podle Jankoviče příležitost v *Tanečních hodinách pro starší a pokročilé*: „Ne už povídkové, dějem a charakteristikou postav zaujaté, ale mluvní ztvárnění Pepinovy osvěžující excentricnosti vystoupilo do popředí a rozhodlo o Hrabalově uměleckém vítězství. Ne už jen zachytit Pepinovy rysy, ale stát se Pepinem v řeči, to chce teď autor – už jako vědomý tvůrce, ne pouze svědek či obdivovatel naivního projevu.“ (Jankovič 1996: 36–37) Za esenci pábitelství ovšem Jankovič považuje až *Rukověť pábitelského učně* z počátku sedmdesátých let: ani v Hrabalově meditativním a vzpomínkovém období (jehož nástup Jankovič mimo jiné přičítá právě jisté vyčerpanosti dosavadních poloh pábitelství) se však pábitelské rysy nevytrácejí, nacházejí si pouze novou podobu. Rozdíl mezi Hrabalovým pábitelským a pozdějším vzpomínkovým obdobím Jankovič přirovnává k rozdílu mezi poetikou „křečovitě krásy“ a poetikou rytmického textu připomínajícího „kosmické dýchání věcí“, poetikou Hrabalovy závěrečné „velké hry“. (Jankovič 1990: 22)

Jinak definuje pábení Jiří Pelán (2002: 19), který tento pojem chápe jako živé jádro prvotního, naivního vypravěčského gesta, jako narativní energii dosud neoslabenou a nezregulovanou knižní stylizací. Proto přikládá velký význam nekontrolovanému a nespoutanému vyprávění Hrabalova strýce Pepina, který svým projevem výrazně ovlivnil Hrabalovu poetiku: „Strýc Pepin odkryl před užaslým Hrabalem ty nejzákladnější mechanismy, jejichž prostřednictvím se život transformuje v slovo.“ (Pelán 2002: 19)

Pelán také upozorňuje na to, že v protokolu *Utrpení starého Werthera* jsou jednotlivé stavební kamínky („hospodské historky“) často rozostřeny až do nečitelnosti, avšak mocná energie všesjednocujícího Pepinova hlasu je přesto drží pohromadě. Za vrcholný text Hrabalovy „pábitelské fáze“ tedy Pelán považuje *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, „velkolepý monolog, kde jsou všechny ‚historky‘ strženy mohutným proudem jednotného narativního gesta, které ani nezačíná, ani nekončí a je nepřehlédnutelně analogií samotného života.“ (Pelán 2002: 35–36)

V souvislosti s pábitelstvím Pelán zdůrazňuje citovou energii, která podle něj vyznačuje „pábitelský“ orální projev, v němž je empirie, o níž se podává zpráva, bezprostředně znovu „prožívána“. Za neméně důležitou pokládá také schopnost úžasu, která je spojena s jistou pokorou před skutečností a která podle něj představuje nejhlubší pružinu

Hrabalovy tvorby. „Tento úžas (opět nepřehlédnutelně lyrické povahy) ozařuje v Hrabalových textech vše, čeho se zmocní vypravěčovo slovo. Tento úžas také permanentně zhodnocuje věci, na nichž ulpí.“ (Pelán 2002: 31) Toto tvrzení podporují Hrabalova slova, když popisoval způsob svého psaní¹. Hrabal zde sice nemluví o úžasu, nýbrž o obdivu, avšak význam obojího pro jeho psaní je v podstatě stejný. Pelán i Jankovič tak v souvislosti s pábením zdůrazňují Hrabalovu schopnost fascinace.

Hrabalovo pábitelství je často spojováno pouze s hospodským prostředím a časem svátečnosti. Pelán však upozorňuje na to (2002: 34–35), že prostorem, kde se rodí tento typ vyprávění, je velice často pracovní prostředí či jakákoli situace, kde se lidé přirozeně sdružují. Zdůrazňuje také, že ačkoli je hospoda místem, kde vyprávějí muži, není u Hrabala „pábení“ exkluzivně mužskou záležitostí, pábitelské party podle něj přejímají s naprostou samozřejmostí i ženy.

1.2 pábitelé

1.2.1 charakteristika pábitelů

Kdo tedy vlastně jsou ti Hrabalovi pábitelé? Podle Susanny Rothové (1991: 38–39) jsou to antihrdinové, které jsme mohli poznat už v díle Jaroslava Haška. Podle Jana Lopatky se pábitelé rádi chlubí siláctvím, „mají své specifické potíže, vyvolané většinou jistým druhem psychopatické nervnosti, přecitlivělosti, tyto potíže buď halasně kamuflují nebo stejně halasně proklamují.“ (Lopatka 1965: 14) Rovněž Milan Suchomel v pábitelích spatřuje frajery, tlachaly a povídky, jejichž žvanění bez konce je nanejvýš proloženo pauzami, v kterých se nabírá dech. (Suchomel 1963: 171)

Odlišný pohled nabízí Josef Vohryzek, který zdůrazňuje, že Hrabalovi „hrdinové nejsou pantatíci, pivní kumpáni, slečny, chtivé panímámy, frajeři a plebejští, ošuntělí aristokrati z periferií. Jsou to vybásněné, zázračně živé loutky, jejichž záliby, jazyk a vkus Hrabal načerpal mimo jiné od lidí těch kategorií, které jsem vyjmenoval.“ (Vohryzek 1964: 4)

Tuto vybásněnost zázračně živých loutek je nutno podtrhnout. Mnohým literárním kritikům a recenzentům totiž vadily malé nároky, které autor klade na své postavy. Například

¹ „...na počátku všeho je obdiv a jak se začneš něčemu divit tak tak nějak ztrneš tak nějak jseš hrozně pasivní ale to nic to je jen pokora plná ale jiskřivýho očekávání je to takovej stav před zvěstováním a máš otevřené oči a máš otevřenou duši a najednou ta tvoje pasivita přeskočí v opak a ty to všechno nejen chceš ale musíš zaznamenat a spisovatel je ten kdo začne opisovat to co uviděl to co se rozvítilo a není to nic než ohromná radost z něčeho že něco je mimo tebe...“ (Pelán 2002: 69)

Jiří Opelík autorovi *Perličky na dně* vytýká, že až příliš bere své hrdiny takové, jací jsou. Navíc mu vadí i omezená perspektiva, kterou autor svým postavám poskytuje. (Opelík 1963: 14) Zde je ovšem třeba Hrabala bránit: jeho ambicí není psát psychologické prózy. Svě postavy využívá jen jaksi instrumentálně, aby na nich demonstroval určitý pohled na svět, určité vidění světa. Josef Vohryzek zdůrazňuje obrovskou intelektuální kapacitu Hrabalových hrdinů a odmítá, že by se u nich jednalo o pouhopouhé žvanění: „Neustále mluví, nikdy neřeknou jedinou banalitu a jejich hovory plynou jako povodeň, hrnoucí nesmírné množství empirie, faktů a obraznosti. V tom smyslu je Hrabal neobyčejně poctivým spisovatelem: jeho texty jsou podložené, není v nich slovní pěna o libovolně rozmnožitelných a obměňovatelných pocitech, psychologických jemnostech, všeobecných myšlenkách a postřezích, jež se nabízejí samy, každému a zadarmo.“ (Vohryzek 1964: 4)

Podle Bohumila Hrabala jsou pábitelé lidé, kteří pořád spěchají za velkou šancí, uloženou na obzoru. Z jeho charakteristiky pábitelů² vyplývá, že pábitelství můžeme chápat jako určitý životní styl, který prostřednictvím imaginace zveličuje a jinak uspořádává skutečnost. Hrabal zdůrazňuje tuto tvůrčí potenci pábitelství, přičemž zdrojem podnětů zůstává jeho hrdinům reálný svět. Společným znakem Hrabalových pábitelů je jejich ozvlášťování skutečnosti, přičemž dochází k vytváření nových, nečekaných vztahů a souvislostí. Jelikož jsou na své „poslání“ patřičně hrdí, vykazují notnou dávku fanfaronství, které je v konfrontaci s jejich činy mnohdy vrhá do komického světla. Mnozí je dokonce často považují za blázny. I toto Hrabal u svých hrdinů vysvětluje: „Byli to lidé, a jsou i podnes, kteří jsou schopni nadsázky, to, co dělají, dělají příliš zamilovaně, takže krácejí po hranici směšnosti. Jsou bezradní, poněvadž si sdostatek nekryjí bok a při pohledu zvenčí jsou opravdu blázni a cvoci a šogři. Pábitelé jsou neuchopitelní, jejich tvar je v přítomnosti nejistý, sporný, někdy i zdánlivě nežádoucí, nevhodný.“ (Hrabal 1995: 294) Často stojí na konci společenského žebříčku, nemívají vzdělání a jejich životem je periferie. I přesto pábitelé podle Hrabala dokazují, že život stojí za to, aby byl žit.

Důležitým atributem, který tyto figury vyznačuje, je to, že mezi nimi nikdy nepůsobí odpudivé síly. Josef Vohryzek upozornil na to, že galerie Hrabalových postav je velice

² „Pábitel, když se nedává do řeči s lidmi, baví hovorem sám sebe, podává informace o případech, jejichž význam je zveličen, přesunut, zpřeházen, protože pábitel cedí skutečnost přes diamantové očko inspirace. Pábitel je naplněn obdivem k viditelnému světu, takže ten oceán krásných vidin mu nedává spát. Je tak posedlý vyprávěním, že to vypadá, jako by jazyk si vybral pábitele, aby jeho ústy spatřil sebe sama a dokázal si, co dovede. Pábitel dovede ozvláštnit svoje zprávy nůžkami, dovede přestříhnout hovor v jistou chvíli a navázat na událost překvapivě nesouvisějící. Dovede udržet teplotu a temperament textu v napětí, ve kterém se cítí hrdinou.“ (Hrabal 1995: 293)

nekontrastní, jsou to lidé z jednoho těsta, a tak mezi nimi ani nedochází k žádným konfliktům.³

Podle Jiřího Pelána žijí Hrabalovy postavy, jejichž osobní charakteristiky jsou často velmi málo konkrétní, zpravidla jen svým vyprávěním: „Jejich monology však nejsou jen matným odleskem života, vyprávět pro ně znamená aktivitu, jež je bezprostřední součástí života (vyprávět je pro ně – jako pro Šahrazád, archetypální ‚postavu–vyprávění‘ – v jistém smyslu otázkou života a smrti).“ (Pelán 2002: 34) Jelikož pábitelé nebývají psychologickými hybateli zápletek, řeč se pro ně stává jakýmsi posledním útočištěm, avšak jak poznamenává Pelán (2002: 34), Hrabal klade lidskou promluvu do euforické, karnevalové perspektivy.

Hrabal často zdůrazňuje obyčejnost svých hrdinů. Jsou to většinou „lidé, kteří patří ke čtvrtému stavu, dělníci, kteří dovedou pracovat a nejen to, dovedou se od srdce zasmát, je jim blízký nejen humor a groteska, ale i horor [...]“ (Hrabal 1995: 323). Milan Exner však upozornil na to, že pábitel není jen odpozorovaný, ryze empirický typ: „Je to typ inspirovaný, autorova vize: básnická mocnina člověka na okraji! Je to vize optimistická, ale ne smířená s realitou.“ (Exner 1995: 35) Práce, kterou Hrabal u svých postav tolik zdůrazňuje, může být jakkoli „podřadná“, ale vždy je vykonávána s nesmírným zaujetím. „O své práci hovoří s láskou, která se zdá být z jiného světa. Pábitel je potomkem jiné doby, pro kterou byla pracovitost základní hodnotou. Je malým človíčkem, který možná nechápe politiku, ale z něhož nelze ideologickými prostředky vykořenit tradici.“ (Exner 1995: 34)

Podle Exnera jsou tyto postavy obětí dějin, neboť vycházejí z doby před Únorem a zabředají do klimatu padesátých let. Nemají tak mnoho životních možností. Když ztrácejí prostor vnější svobody, vytvářejí si jakýsi mikrosvět své vlastní svobody. Svou zkušenost z periferie, okraje velkého historického či politického dění a jakékoli ideologie či hrabalovsky řečeno „ze smetiště dějin“, však pozvedají svou osvobodivou řečí a hrou. Jejich uměním je stále v řeči a řeči vítězit.

Doménou pábitelů je vyprávění historek, z nichž jsou vlastně Hrabalovy povídky komponovány. Výsadní místo mezi všemi zaujímá Hrabalův strýc Pepin.⁴ Ten měl v sobě

³ „Nejsou to tedy oni, kdož jsou konfrontováni. Naopak se ocitají ve všech situacích společně nebo přesněji řečeno: všichni se tu podílejí na jedné ‚velké‘, společné situaci. Pakliže se tu odehrávají drastické, groteskní katastrofy, pak nejsou vyhocením ‚lidských vztahů‘ tím spíš, že dokonce ani neprobouzejí lidi z jejich trvalého, exaltovaného snu.“ (Vohryzek 1964: 4)

⁴ „Byl to pábitel číslo jedna, moje múza, vyprávěč, který byl nejen nade mnou, ale nade vším, co jsem kdy slyšel [...] hovořil bezelstně i o velice choulostivých otázkách, protože strýc Pepin neuměl lhát a přetvařovat se a pohlaví pro něj bylo zrovna tak ohromnou událostí, jako Edisonův mozek. Nerozlišoval před kým hovoří, protože především sledoval tekoucí obrazy, které se rychle proměňovaly z tvaru a barev ve slova, pospíchal a tedy musel křičet, aby je stihnul, nemohl křičet ani s interpunkcí, ani ve stylu, bylo to jen volání krásných obrazů, které

podle Hrabala něco z naivních chasidů, zázračných rabínů, lidových vyprávěčů a baječů. Nemíval nikdy nouzi o posluchačstvo, které pozorně naslouchávalo jeho pábitelským výkonům. Pepinova identita se zakládala právě na jeho řeči a vyprávění. Jeho životní potřebou bylo, aby byl slyšen. Na Pepinově vypravěčství si Hrabal nejvíce cenil jeho schopnosti ozvláštnit vše, o čem vyprávěl. V jeho historkách nechyběl černý humor, ironie, originální gagy, ale nepostrádaly ani pravdivost. A vše bylo vždy neseno obrovským Pepinovým úžasem z toho, co vše ve svém životě viděl a zažil. Jeho volání či „křičení“ krásných obrazů se nesmazatelně zapsalo do Hrabalovy poetiky.

1.2.2 řeč pábitelů

Atmosféra Hrabalových povídek je do velké míry dána slovním vyjadřováním jeho postav. Těmi jsou reprezentanti často velice pitoreskních prostředí, s nimiž se Hrabal seznámil ve svých kuriózních zaměstnáních, a z těchto prostředí vnášejí do textu výrazy a slovní obraty, které zvrstvějí jeho jazyk. Jak poznamenal Přemysl Blažíček, „zvláštní výrazy a obraty jsou ovšem jen nejvýraznějším projevem celkové Hrabalovy tendence ozvlášťňovat jazyk svých postav příklonem k mluvené řeči.“ (Blažíček 2002: 75–76) Hrabalova orientace na nespisovné jazykové útvary a vrstvy, zejména na obecnou češtinu a různé profesionální slangy, je podle Lubomíra Doležela (1965) jedním z významných prostředků jazykové tvořivosti a aktualizace. Nespisovné vyjadřování proudí do uměleckého jazyka hlavně prostřednictvím skazového vyprávění, které podle Doležela právě Bohumil Hrabal aktualizoval. Doležel současně poukazuje na jistou příbuznost s Hrabalovým předchůdcem Vladislavem Vančurou, který podle něj nespisovné prostředky osvobodil od jejich bezprostřední služebnosti v zobrazení sociálního prostředí nebo typu, a tak mohly začít nabývat nejrůznějších funkcí v epické struktuře. Jejich hlavní funkcí je podle Doležela funkce aktualizací, opírající se o rozpor mezi nespisovností a fixovaným spisovným pozadím. Sám Hrabal tuto skutečnost svými slovy potvrzuje: „Slang více než hovor má zájem na spisovné přesné řeči, protože slang vědomě porušuje jazyk směrem k překvapení, ozvláštnění, slang je více obranou proti strnulosti a konvenci, je víc usilováním o zakázané, slang je experimentem, objevem, humorem, někdy i provokací.“ (Doležel 1965: 156) Takto dochází v Hrabalových povídkách k různému stupni „míšení“ mezi spisovnými a nespisovnými prostředky v rámci jednoho díla.

vyměňoval za obrazy ještě krásnější. Pro strýce Pepina bylo všechno krásné, i ty nejstrašnější obrazy z války byly pro něj zrovna tak nádherné jako tvář mladé dívky.“ (Hrabal 1995: 299)

V Hrabalových povídkách se uplatňuje také druhá aktualizací tendence, o které pojednává Doležel (1965: 157), a tou je neologizace. Hrabal využívá především neologizaci významovou, při které dochází k významovým posunům vznikajícím tím, že se spojují ve vyšší významovou jednotku významově neshodné nebo dokonce protikladné prvky. Často se tak děje prostřednictvím neobvyklých slovních spojení, ve kterých je mezi slovy vždy určitá významová neshoda.⁵

Bohumil Hrabal se označil za obdivovatele gagů, slovních hříček a anekdot. (1984: 20) A nejen to: „mám rád hovorovou pražskou řeč, miluji argoty a slangy, když slyším nové slovíčko, tak to ve mně hřmí.“ (Hrabal 1988: 446) Ve svých povídkách se proto snažil sestříhávat co nejsurovější materiál, odposlouchávat rozhovory, „řeč ulice“. Jeho prózy vyznačuje obrovská jazyková aktivita vyprávění, která se projevuje nejen v živosti líčení, umění evokace a charakteristiky, ale která rozpoutává též komickou hru s významy. Jak poznamenal Milan Jankovič: „Její vynalézavost nás poutá víc než chudý příběh.“ (Jankovič 1991: 125) V Hrabalových povídkách tak nedochází pouze ke hře s významy, ale vlastně ke hře se skutečností samou. Významový neklid a živý spád mluvené řeči se zde prolínají.

Když charakterizoval František Daneš Švejkovu řeč jako typický hovorový projev připomínající řadou znaků lidové vyprávění, vedle zvláštností lexikálních, frazeologických, tvarových a hláskových změn zdůraznil také typickou větnou stavbu Švejkova jazykového projevu. (Daneš 1954) Danešovy postřehy lze aplikovat také na řeč Hrabalových pábitelů. Také jejich věta má dobře odposlouchaný hovorový spád, jejich souvětí jsou stavěna jednak volným připojováním, jednak technikou dodatků, doplňků a vsuvek, což je charakteristické pro spontánní hovorový projev. Hrabal vytváří rozsáhlé větné celky, ve kterých jsou elementy odděleny pouze čárkou. Prostá parataxe často nahrazuje významově přesnější spojení podřadné, časté jsou anakoluty, samostatné větné členy a dlouhé řetězce vypovídajících vět, které se hromadí při reprodukci řeči jiných postav. Hrabalova interpunkce často ustupuje do pozadí, také závěrečných interpunkčních znamének užívá málo. Autor nám tak nedává signál, kde končí výpověď či větný celek. Základním spojovacím prostředkem je u Hrabala čárka. Tím se vytváří dojem monotónnosti, setrvačnosti, ale především mluvenosti. Pábení pak charakterizuje výrazná lehkost, s kterou jsou neustále nastavována narativní syntagmata, která často vyznívají bez konečného znaménka. Takováto hovorová stavba vět a souvětí často slouží k výslednému komickému účinku řeči postav. Příznačná je také expresivita těchto

⁵ To už však souvisí také s Hrabalovými konfrontacemi, kontrasty, a také s jeho viděním „světa naruby“, což bude mimo jiné obsahem následující kapitoly.

jazykových jevů. Milan Jankovič hovoří u Hrabala dokonce o expresivním, takřka vančurovském pojmenování. (Jankovič 1996: 43)

Příbuznost Vančury s Hrabalem shledává také Josef Zumr (1999), který prodlužuje jejich spojnici až k Rabelaisovi, u kterého nachází stejnou nenucenost a samozřejmost na choulostivém poli tabuizovaných výrazů jako u těchto dvou autorů. Také jejich slovník byl podle Zumra vždy přiléhavý a výrazy pádné. Pro Vančuru i Hrabala je příznačná výrazná estetizace jazyka. Zumr hovoří o typologické spřízněnosti mezi Hrabalem a Vančurou, neboť „nejmarkantnějším znakem Hrabalovy prózy – tak jako Vančurovy – je jazyková tvořivost, inspirace slovem, tvorba nové skutečnosti prostřednictvím jazyka.“ (Zumr 1999: 567)

Milan Jankovič připomíná Hrabalovy první sbírky povídek k jarmarku, a to kvůli jejich živosti v tematice i v jazyku, v němž se nejurčitěji obráží autorova znalost různých životních prostředí a jim odpovídající mluvy. (Jankovič 1996: 25) Dokonale vyjadřuje tuto řeč Hrabalových pábitelů Jiří Opelík.⁶ Podle něj stačí Hrabalovi k aktuálnosti už to, že „autor zatlačuje včerejší šedivé, anonymní slovo, které ztratilo jakýkoli význam, svým slovem jedinečným, svět postihujícím a skutečně objevujícím, slovem, které má chuť, barvu a hlavně váhu [...]. Řeč je u něho doslova nástrojem dorozumění a po-ro-zu-mě-ní, tedy prostředkem sblížení a tak i vzájemného pochopení.“ (Opelík 1963: 14)

LITERATURA

Blažíček, Přemysl

2002 „Hrabalovy konfrontace“, in: *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda). ISBN 80-86138-46-1.

Branald, Adolf

2005 „Hráli jsme si a pábili“, in *Lidové noviny*. Roč. 18, č. 229 (30. 9.), s. 19

Daneš, František

1954 „Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka“, in *Naše řeč*. Č. 3–6

Doležel, Lubomír

1965 „Aktualizace v současném uměleckém jazyce“, in: *Naše řeč*. Roč. 48, č. 3, s. 153–161

Exner, Milan

⁶ „Řeč jadrná a svojská, slyšená tam, kde vzniká: v lidu, ve fabrice a na hřišti, v partě při práci a při posezení, a ještě: mezi muži – neboť tam jsou zřídla řeči stejně jako humoru, čeština spisovná, hovorová a obecná, slang i nářečí v pestré směsici, mluva věcná i lyrická, něžná i sprostá, s veškerou lexikální a frazeologickou osobitostí toho kterého prostředí či zaměstnání i se směšností plynoucí ze stylu nenáležitěho k situaci, řeč bez servítků povídá se u Hrabala, ne v magnetofonovém (naturalistickém) záznamu, ale v chytré a dovedné stylizaci.“ (Opelík 1963: 14)

1995 „Figurky a pábitelé“, in: *Estetika*. Roč. 32, č. 3, s. 28–38

Hrabal, Bohumil

1984 „Píšu jako vyprávím: Bohumil Hrabal odpovídá na otázky Rudolfa Křesťana“, in: *Mladý svět*. Roč. 26, č. 51 (11. 12.), s. 20–21

Hrabal, Bohumil

1988 *Můj svět* (Praha: Československý spisovatel)

Hrabal, Bohumil

1995 *Kdo jsem* (Praha: Pražská imaginace), s. 263–324. ISBN 80-7110-154-0.

Jankovič, Milan

1988 „Švejkova každodennost“, in: *Zdeňku Pešatovi k šedesátinám*. (Nestr.)

Jankovič, Milan

1990 „Text jako proud: (K poetice Bohumila Hrabala)“, in: *Haňta Press*. Č. 5 (3. 3), s. 14–22

Jankovič, Milan

1991 *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel). ISBN 80-202-0326-5.

Jankovič, Milan

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst). ISBN 80-7215-003-0.

Lopatka, Jan

1965 „Tvorba a spisování“, in: *Tvář*. Roč. 2, č. 8, 9 (říjen, listopad), s. 14–17, 16–18

Opelík, Jiří

1963 „Rozkoš z povídání“, in: *Kulturní tvorba*. Roč. 1, č. 9 (28. 2.), s. 14

Pelán, Jiří

2002 *Bohumil Hrabal: pokus o portrét* (Praha: Torst). ISBN 80-7215-177-0.

Rothová, Susanna

1991 „Bohumil Hrabal – a Kafka?“, in: *Kritický sborník*. Roč. 11, č. 3. (přeložil Michael Špirit), s. 38–48

Suchomel, Milan

1963 „Hovor jako program“, in: *Host do domu*. Roč. 10, č. 4 (duben), s. 171–172

Vohryzek, Josef

1964 „Hrabalovo pábení“, in: *Literární noviny*. Roč. 13, č. 38 (19. 9.), s. 4

Zumr, Josef

1999 „Rabelais – Vančura – Hrabal“, in: *Česká literatura*. Roč. 47, č. 5, s. 565–567

2. Hovory postav, prostředí a role vypravěče

2.1 hovory postav

Mezi Hrabalovými pábiteli dochází běžně k hovorům. Záměrně tyto hovory nenazývám dialogy⁷, neboť situace je složitější. Jiří Opelík sice pokládá přímou řeč a především dialog za základní jazykový prostředek *Perličky na dne*⁸, ale na stejném místě také přiznává, že si každá postava vede svou a o účastnících takovýchto hovorů pojednává jako o vzájemných posluchačích. Abych mohl lépe ukázat, že dialogy mezi postavami Hrabalových povídek ve skutečnosti vlastně dialogy v pravém slova smyslu nejsou, pokusím se na konkrétní Hrabalovy prózy aplikovat Bachtinovu koncepci dialogičnosti, jak ji zpracoval ve svém díle *Román jako dialog* (1980). Kromě problému již zmíněných dialogů se budu zabývat ještě třemi vybranými aspekty dialogičnosti, které Bachtin ve své knize mimo jiné sleduje, a zkoumat, do jaké míry a v jaké podobě dochází svého naplnění ve vybraných Hrabalových textech.

V kapitole *Promluva v poezii a promluva v románu* pojednává Bachtin mimo jiné o vnitřní dialogičnosti promluvy. Praví zde: „Promluva se totiž s cizí promluvou nestřetá jen v předmětu. Každá promluva směřuje k odpovědi a nemůže se vyhnout hlubokému vlivu předjímané odpovědi.“ (Bachtin 1980: 58–59) Platí to však i pro hovory Hrabalových postav? V próze *Jarmilka* (Hrabal 1993) vypráví postava Vaška Průchy o svých zážitcích z koncentračního tábora. Jeho promluva však nijak nesměřuje k odpovědi a ani partnerovu odpověď nijak nepředjímá. Jedná se spíše o monolog, do kterého jeho partner nijak nevstupuje ani na něj nijak nereaguje. Na úkor svých promluv dává téměř neomezený prostor vyprávění mluvčího: viz Textová příloha č. 1. A vyprávění Vaška Průchy pokračuje, nedbajíc ani náznakem na absenci jakékoli partnerovy reakce. Jako by jeho „monolog“ nebyl adresován partnerovi v dialogické situaci dvou přítomných mluvčích, ale spíše nám, čtenářům. V Hrabalových prózách tedy velmi často nejsou splněny základní podmínky

⁷ Také Hrabal opatřil svou první sbírku povídek příznačně podtitulem „Hovory“.

⁸ Opelík také ukazuje, jak toto povídání podstatně ovlivnilo i stavbu jednotlivých povídek: „*nestupňují napětí ani nevycholí pointou či srážkou charakterů, nýbrž mají jen ten nejskrovnější dějový rámeček, vyplněný zato mnoha historkami, historečkami a historčičkami – ve velkém známe tento mluvní typ prózy z Haškova Švejka a skutečně mnohé Hrabalovy historky také Švejka připomínají, a to nejen svou stavbou. Tak jako dnešní prozaikové běžně splétají několik dějových pásem a časových rovin, přičemž zvláště napětí vytvářejí tam, kde se pásma a roviny navzájem dotýkají, tak si počíná i Hrabal, ne ovšem v rovině fabulační, nýbrž jazykové. Umně spřádá dialogické promluvy několika mluvčích – kdy si každý vede svou, ale kdy zároveň reaguje na druhé účastníky hovoru i na konkrétní situaci, za níž dialog probíhá -, a přitom účinně, s humorem, sráží do přímého sousedství styly různého původu a různě výrazné.*“ (Opelík 1963: 14)

dialogu, jak je stanovil Bachtin.⁹ Například je zde porušována závislost promluvy mluvčího na promluvě partnerově: podle Bachtina se replika každého reálného dialogu utváří a „nabývá smyslu v kontextu celého dialogu, sestávajícího z vlastních (z hlediska mluvčího) a cizích (partnerových) výpovědí. Z tohoto smíšeného kontextu nemůže být replika vytržena, aniž by ztratila svůj smysl a zabarvení. Replika je organickou součástí kontrapunktického komplexu.“ (Bachtin 1980: 62) Neuplatnění této závislosti promluvy mluvčího na promluvě partnerově dokládá úryvek z již zmíněné Hrabalovy povídky: viz Textová příloha č. 2. Postava Jarmilky se marně dožaduje dialogu, zatímco starý kanálník její repliky zcela ignoruje. Jeho promluva nijak nesouvisí s promluvou Jarmilky, není na ní v žádném ohledu závislá. Nechala by ji zcela bez povšimnutí, a tak ji musí zastoupit replika jiné postavy: „Jeřábík odpověděl místo něho: ‚Zkus to, Jarmilko...‘ A skočil do jeřábu a každý si šel po své práci.“ (Hrabal 1993: 170)

V Hrabalových prózách postavy často nevedou dialogy, jejichž promluvy by se vzájemně podmiňovaly, ale spíše dialogizované monology, při kterých vždy na chvíli dají postavy přednost vyprávění toho druhého, aby se posléze – bez snahy o návaznost k tématu druhého – vrátili ke svému „monologu“ a pokračovali v něm. Neplatí pro ně tedy zákonitosti, jak je charakterizuje Bachtin v kapitole *Různořečí v románu*: „dvě repliky v dialogu vědí jedna o druhé a budují se na tomto vzájemném ponětí o sobě, jakoby spolu diskutují“ (Bachtin 1980: 99). Nelze však tvrdit, že spolu postavy ve svých monologích soupeří. Jejich monology se rozvíjejí takřka paralelně, přičemž jeden z nich je vždy na chvíli upřednostněn. Aby se prózy nezměnily v monologická pásma postav, zachovává vypravěč zdání dialogu mezi postavami. Tento dialog je však pouze formální¹⁰, repliky postav nejsou zdaleka rovnocenné. Často se vyskytuje dialogická situace, kdy jedna z postav slouží (vypravěči) pouze k tomu, aby „nahrávala“ postavě druhé v rozvíjení jejího monologu: viz Textová příloha č. 3.

V některých případech se promlouvající postava stává dokonce sama sobě posluchačem. Stává se tak v případech, kdy její partner funguje jen jako figura nutná k tomu, aby se promluva mluvčího nestala pouhou samomluvou. Příkladem může být ukázka z Hrabalovy povídky *Dáma s kaméliemi*: viz Textová příloha č. 4.

V Hrabalově próze *Bambini di Praga 1947* (Hrabal 1993) jsou hlavními postavami podvodní pojišťovací agenti, v jejichž přesvědčovací technice hraje monolog (v dialogické

⁹ „Slovo v aktuální promluvě je bezprostředně a nepokrytě zaměřeno na očekávanou odpověď: promluva odpověď provokuje, anticipuje, formuluje se tak, aby byla natočena směrem k ní. Utváří se v atmosféře už vyřčeného, ale zároveň ji determinuje to, co dosud vyřčeno nebylo, ale co si vynucuje předjímaná odpověď. Takové je vnitřní ustrojení každého aktuálního dialogu.“ (Bachtin 1980: 59)

¹⁰ Můžeme hovořit o jakémsi pseudodialogu.

situaci) významnou roli. Na námitky a pochybnosti svých klientů (partnerů v dialogu) buď přímo nereagují, nebo klienty raději vůbec nepouštějí ke slovu. Explicitně to vyjadřuje jeden z pojišťovacích agentů: viz Textová příloha č. 5. Na jeho promluvu příznačně žádná z postav nereaguje, ale mluvčí ani žádnou reakci nepotřebuje, jak je patrné z následujících vypravěčových vět: „Hovořil pan dirigent a měl sám ze sebe radost, dívka s lekníny se mu poklonila a odcházela s Viktorem ke střelnici.“ (Hrabal 1993: 222) Jak vyplývá z Hrabalovy charakteristiky „pábitelé“, je pro tuto nejtypičtější Hrabalovu postavu monolog základní vyjadřovací formou, lze říct téměř životní potřebou.¹¹

Dialog v románu podle Bachtina (1980) nezahrnuje pouze moment vnější a vnitřní interakce mezi dvěma nebo více jedinci, ale také moment aktivity předmětu promluvy, který je předmětem, o němž se už mluvilo, předmětem „prosloveným“, je dalším „subjektem“ v dialogu a podstatným způsobem promluvu zevnitř modifikuje. Tento další aspekt dialogičnosti Bachtin vymezuje takto: „Jedním z předmětů promluvy je v románu promluva sama, románová promluva se často stává promluvou o promluvě. Jazyky, jimiž román promlouvá a o nichž promlouvá, se v díle zpředměťují, mění se v masky jazyků, jimiž prosvítají tváře typických mluvčích, hlásí se jejich typické světonázory.“ (Bachtin 1980: 460) Tohoto způsobu charakterizace postav bohatě využívá také Hrabal ve svých prózách, kdy prostřednictvím jedné věty (jedné repliky dané postavy) či – jako v následujícím příkladě – přetlumočením něčí promluvy vyvstávají tváře jejich typických mluvčích i s jejich typickými světonázory: viz Textová příloha č. 6.

Tlumočení a posuzování cizích řečí, cizí promluvy, patří podle Bachtina k nejrozšířenějším a nejzávažnějším tématům lidské řeči. Naše řeč je podle něj přímo přeplněna cizími slovy, reprodukovanými s nejrůznější přesností a nezaújatostí.¹² V Hrabalových prózách hraje tlumočení cizí promluvy významnou roli. Pábitelé využívají cizí repliky k obohacování a rozšiřování vlastního vyprávění. Vzhledem k nekonečnosti cizích

¹¹ „Tak pábitel je člověk, proti kterému se neustále vzdouvá oceán dotěrných myšlenek. Jeho monolog teče pořád, tu jako ponorná říčka v dutině mysli, tu zase se řine ústy ven. Je to pábení, které jako hořící pochodeň je podáváno štafetou lidského jazyka od úst k ústům. Pábitel je nástrojem jazyka, který obohacuje sebe sama o všechny něžnosti a fínty, o něž má zájem jazykověda. Pábitel zpravidla skoro nic nečetl, ale za to se hodně díval a hodně slyšel. A skoro na nic nezapomněl. Je zaujat svým vnitřním monologem, se kterým chodí po světě, jako páv se svým krásným peřím.“ (Hrabal 1995: 293)

¹² „Na každém kroku slyšíme řeč o někom mluvícím a jeho slovech. Dalo by se přímo říci, že v běžném životě se nejčastěji mluví o tom, co říkají ti druzí – reprodukují se, připomínají, zvažují, posuzují cizí slova, názory, tvrzení, informace, člověk je jimi pobouřen, souhlasí s nimi, pře se, odvolává se na ně apod. Kdybychom se zaposlouchali do nesouvislého syrového rozhovoru rozpředeného na ulici, ve shluku lidí, ve frontách, ve foyer divadel aj., zjistili bychom, jak často v něm přicházejí na pořad slova ‚říká‘, ‚říká se‘ (české ‚prý‘ vzniklé z ‚praví‘), ‚řekl‘. A když je hovor rychlý, často všechno splyne v samé ‚říká‘, ‚říkáš‘, ‚říkám‘...“ (Bachtin 1980:111-112)

promluvy se tak může stát i jejich monolog takřka nekonečný... Ukázkou takovéto nekonečné promluvy o promluvě můžeme převzít z Hrabalovy prózy *Pražské jesličky*, kde jeden ze štamgastů popisuje významnost hospodského prostředí: viz Textová příloha č. 7.

2.2 prostředí

Když Bachtin (1980) hovoří o schemech časoprostorových vztahů, takzvaných románových chronotopech, zvláštní význam mezi nimi přikládá chronotopu cesty, s nímž je osobitě spjat moment dialogu: „Skutečný dialog nemohl být rozpředen tam, kde spolu komunikovali jen představitelé téže společenské třídy, kde všichni vyznávali týž nezpochybněný světonázor a mluvili týmž jazykem [...] v takové společnosti a v takovém chronotopu mohl zaznívat jen formální dialog, který byl de facto monologem“ (Bachtin 1980: 463). V Hrabalových prózách dochází permanentně k hovorům rozličných lidí¹³, zastupujících rozličné profese, rozličné světonázory atp. Přesto (nebo snad právě proto?) z jejich hovorů nevznikají plnohodnotné dialogy, ale spíše monology či jakési dialogizované monology.¹⁴

Podle Bachtina (1980) se člověk musel vydat na cestu, tj. muselo dojít k nahrazení uzavřeného chronotopu chronotopem otevřeným. Na cestě se pak měli možnost nahodile setkávat lidé nestejného společenského postavení, povolání i generace. Právě zde pak mohly vyvstat jakékoli kontrasty či se zde zkřížit a prolnout rozličné lidské osudy. Společenské distance zde tak byly překonávány. S chronotopem cesty je tak spjat motiv setkání.¹⁵ Náhodné setkání na cestě je příznivá situace pro vznik dialogu.

Cesta, se vším, co se k ní v Bachtinově pojetí váže, je u Hrabala nahrazena hospodou. Tady dochází k nahodilým setkáním, krátkodobým známostem či přátelstvím. Zde mají možnost konfrontovat své zkušenosti a světonázory příslušníci různých generací, profesí (bývalí živnostníci, slévači, stěhováci, pošťáci, kulisáci aj.) či různého společenského postavení. Přemysl Blažíček poznamenal, že „postavy, které se křížují v Hrabalových povídkách, přicházejí z navzájem odlehlých světů se zraky fascinovanými svými navzájem odlišnými zájmy: a všem věnuje Hrabal pozornost stejně pečlivou a nezaujatou“ (Blažíček 2002: 77). V tomto lidovém prostředí tak může zaznívat onen mnohohlas života, který představuje jeden z pilířů Hrabalovy rané poetiky. Rozdíl mezi cestou a hospodou spočívá

¹³ Jeho prózy by bylo možno s Bachtinem označit přímo za kolbiště střetajících se světonázorů.

¹⁴ Bachtin hovoří o konfrontaci „celoživotních monologů“. (1980: 118)

¹⁵ Bachtin hovoří o chronotopu setkání. (1980)

v tom, že zatímco na cestě se odehrává většina událostí¹⁶, v hospodě se o těchto událostech převážně pouze hovoří. Postavy se nescházejí v hospodě proto, aby zde prožívaly vzrušující dobrodružství, ale protože hospodské prostředí představuje místo, kde mohou nerušeně jedna druhé vyprávět, kde mohou skrze své „celoživotní monology“ poznávat jeden druhého a na základě těchto rozličných zkušeností vlastně svět sám.

2.3 role vypravěče

Bachtinova koncepce (1980) popírá představu o jediném a jednohlasém monologickém východisku románu a jeho vnitřní jednotě. Specifikou románu podle Bachtina je, že není výrazem pouze jediného hlasu, hlasu autora, ale že jsou v něm s hlasem autora dialogicky zpřaženy hlasy postav, reprezentující odlišné světonázory, že románem promlouvá vnitřně rozrůzněný hlas doby. Vlastní hlas autorův se tu neozývá přímo, a tak dostává diskurzivní, zprostředkovaný a tedy relativizovaný charakter.

V Hrabalových povídkách *Perličky na dně* a *Pábitelů* si můžeme všimnout, jak vypravěč ustoupil do pozadí a své postavy pojímá jen jaksi zvnějšku a z nadhledu. Sám Hrabal (1995) to vysvětluje svou zkušeností z martinských pecí na Kladně, kde ho začalo postupně opouštět jeho lyrické vidění světa, aby se nakonec uchýlil k syrovému záznamu skutečnosti. Od té doby také sám sebe označuje spíše jako zapisovatele než spisovatele, jako reportéra, který s přesností zaznamenává všechny obrazy života, kterých se stal svědkem, nebo které načerpal z vyprávění druhých. Podle Jankoviče tak Hrabal zachycuje mnohohlas světa, který jej obklopuje, prostřednictvím bezúčelového zření a ničím nespoutané reflexe. (Jankovič 1996: 57) Jak upozornil Pelán (2002: 31), podmínkou Hrabalovy tendence „vbourat“ se do věcí a lidí totiž bylo akceptování jejich pravdy, bez apriorní selekce a bez předem zvoleného úhlu pohledu. Proto nechává Hrabal své postavy mluvit a stává se pouhým zapisovatelem jejich hovorů, aniž jejich promluvu komentuje nebo nějakým způsobem hodnotí. Za tímto gestem je podle Pelána „zásadní neochota katalogizovat, hierarchizovat, popřípadě stavět fakta do jednoznačné morální perspektivy“ (Pelán: 2002: 31). Jankovič hovoří o odosobněném, jakoby netečném vidění, v němž se představují situace a věci samy: „Komentáře a hodnotící soudy jsou přenechány chaotické, nahodilé řeči postav. Vypravěč zůstává většinou jen u viděného, přesto však si nalézá dost příležitostí, aby vyjádřil své

¹⁶ Podle Bachtina je cesta uzlovým bodem a dějištěm událostí. (1980: 364)

stanovisko nepřimo: řečí zasahujících detailů, výběrem pojmenování, kompozičním využitím klíčových motivů“ (Jankovič 1996: 45).

Pokud se Hrabal promítá do svých textů, pak podle Pelána rovnou jako postava, a to proto, aby přispěl svým řečovým partem do dialogické koláže, popřípadě se zviditelnil jako svědek. Například v próze *Jarmilka* je vypravěčem jedna z postav této povídky.¹⁷ Jeho role je však upozaděována vyprávěním postav či jejich dialogy. Vypravěč se nesnaží tuto vlastní potlačenost nijak nahrazovat, neusměřňuje ani nijak nehodnotí promluvy svých postav. Naopak u něj můžeme sledovat jinou tendenci. Vypravěč se snaží svým postavám „nahrávat“ a prostor pro jejich vyprávění ještě zvětšovat. Stává se tak ideálním dialogickým partnerem svým postavám. V následující ukázce mimo jiné zvětšuje prostor také sobě jakožto postavě: viz Textová příloha č. 8.

Ze svých specifických (často pracovních) prostředí nechává Hrabal vystupovat řadu jedinečných hlasů, skrze něž promlouvá rozrůzněný hlas doby.¹⁸ Jejich výpovědi pak Hrabal kolážovou metodou konfrontuje, a tak v povídkách často vzniká mnohotvárná hra promluv, přelévajících se jedna do druhé a jedna druhou infikujících. Jako příklad může posloužit úryvek z prózy *Jarmilka*: viz Textová příloha č. 9.

LITERATURA

Bachtin, Michail Michajlovič

1980 *Román jako dialog* (Praha: Odeon) (přel. Daniela Hodrová z orig. *Voprosy literatury i estetiky*, 1975)

Blažíček, Přemysl

2002 „Hrabalovy konfrontace“, in: *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda). ISBN 80-86138-46-1.

Hrabal, Bohumil

1993 *Pábení* (Praha: Pražská imaginace). ISBN 80-7110-077-3.

Hrabal, Bohumil

1995 *Kdo jsem* (Praha: Pražská imaginace), s. 263–324. ISBN 80-7110-154-0.

Jankovič, Milan

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst). ISBN 80-7215-003-0.

Opelík, Jiří

1963 „Rozkoš z povídání“, in: *Kulturní tvorba*. Roč. 1, č. 9 (28. 2.), s. 14

Pelán, Jiří

¹⁷ Jiří Pelán k tomu poznamenává: „Jak se zdá, vypravěč Hrabal se ukryl proto, aby nezkompromitoval svou pozici zapisovatele, aby nemusel také soudit.“ (Pelán 2002: 32)

¹⁸ Ten je v některých Hrabalových prózách umocněn také bohatě využívaným různorečím.

2002 *Bohumil Hrabal: pokus o portrét* (Praha: Torst). ISBN 80-7215-177-0.

3. Vyprávěcí strategie

Pábení můžeme chápat jako typickou formu Hrabalova vyprávění, ale také jako určitou formu zachycení skutečnosti. Jelikož je tématem této kapitoly vyprávěcí strategie, respektive vypravěč a jeho způsob budování textu a popisu světa, využiji pábení jako zastřešující pojem při této analýze. Postupně budu sledovat, jakých postupů a prostředků toto pábení využívá, co jimi sleduje a jaký je jejich konečný účinek i smysl. Výchozími texty pro mě budou povídky Hrabalovy *Perličky na dně* a *Pábitelů*, tedy knížek reprezentujících Hrabalovo pábitelské období. Pro větší názornost budu své hypotézy dokládat či ilustrovat na vybraných příkladech a úryvcích.

3.1 souřadnost

Hrabal spojuje jednotlivá slova a věty souřadně, a to především spojkou „a“. Souřadnost se však u něj uplatňuje také v rovině fabulační. Jako by neexistovaly jevy významné a nevýznamné. Pro Hrabala je všechno hodno pozornosti. Paratactické kladení věcí či významů vedle sebe se navíc děje bez jakékoli hodnotové předpojatosti, a tak se do nečekaných sousedství dostávají nespoutaná obraznost se suchou popisností, poetismy s vulgarismy či nehorázná nadsázka s krutou věčností. Mezi těmito nesourodými členy pak dochází k nejrůznějším přechodům a srážkám, což zvyšuje celkové napětí textu. Nejen souvětí, tvořená volně připojovanými větami, v sobě mísí nesourodé, ale také jednotlivé minipříběhy se ve svém sledu vzájemně konfrontují a rozehrávají variace na dané téma. Podle Jankoviče pak „vznikají kontexty, ve kterých se mohou uplatnit spíš významové konfrontace než jednotlivé pointy.“ (Jankovič 1991: 122)

Souřadnost fabulační s sebou nese jistou otevřenost a neukončenost samotného vyprávění. U žádné historky nemáme jistotu, zda bude tou poslední. Na každý příběh může navázat další příběh. Nevyčerpatelnost vyprávění je tu podle Pelána znakem nevyčerpatelnosti samotného života. (Pelán 2002: 35) Za vrcholné prózy *Perličky na dně* a *Pábitelů* proto pokládá dvě nejdelsí prózy – stále nastavovaná narativní syntagmata – *Baron Prášil* a *Bambini di Praga 1947*. „Kontext, který provazuje jednu historku s druhou – a který není ničím zvnějška přidaným: vzniká téměř samovolně, tak jak se jednotlivé minipříběhy řadí za sebou –, je nakonec tak silným konstrukčním prvkem, že Hrabal může zcela rezignovat na tradiční syžetovou organizaci vyprávění.“ (Pelán 2002: 35)

3.2 nerozlišující pozornost

Se souřadností a otevřeností úzce souvisí také Hrabalův princip nerozlišující pozornosti, která je schopna obsáhnout vzdálené i přímo rozporné skutečnosti. Nerozlišující pozornost je založena na hodnotově předem nehierarchizujícím pohledu, který si nepřipouští žádné tabu ani žádnou svazující normu. Podle Jankoviče jde o „nazírání věcí a uvažování o nich nestísňené jinými účely, než je potřeba vidět, pojmenovat a vztáhnout k sobě v dané chvíli to, co je předmětem mého zaujetí.“ (Jankovič 1996: 56) Tento sklon k bezúčelovému zření a k ničím nespoutané reflexi je podle Jankoviče pro Hrabala bytostný. Také Pelán chápe nerozlišující pozornost jako láskyplné přijetí bytí v nepřebernosti jeho fenoménů. (Pelán 2002: 24) Celá Hrabalova poetika zapisovatele spočívala vlastně v jakémsi anonymním ztotožnění s věcmi a s cizími hlasy. Nerozlišující pozornost se svou absencí jakékoli hierarchie je u Hrabala spojena také s výrazným amoralismem. To s sebou mimo jiné nese zrovnoprávnění všech hlasů, které zaznívají v Hrabalových prózách. Toto zrovnoprávnění podle Jankoviče neznamená nic jiného než: „dříve vidět než soudit“ (Jankovič 1996: 42).

Postavy, které jsou v Hrabalových povídkách konfrontovány, zastupují často odlišné světonázory a také jejich zájmy se mnohdy liší. Hrabal však žádné ze svých postav „nenadržuje“, jejich činy nikdy nekomentuje ani nehodnotí. Podle Jana Lopatky u Hrabala věci a lidé existují svou vitalitou, svěžestí a nápaditostí, a tak vlastně ani není třeba, aby byli ospravedlňováni. (Lopatka 1965: 15) Jiří Pelán dále upozornil na to, že v celém Hrabalově díle nenajdeme jednoznačného kladného hrdinu nebo ušlechtilý lidský typ: „Hrabala zjevně zajímají více ‚problematické‘ než takzvané ‚ryzí‘ charaktery, a rozhodně ho více zajímají lidé ‚průměrní‘ než ‚nadprůměrní‘“¹⁹ (Pelán 2002: 33).

Tato nevyhraněnost Hrabalových hrdinů plně odpovídá jeho odmítavému postoji k jakémukoliv hierarchizování a moralizování. Člověk se svou „perličkou na dně“ je pro Hrabala bytost příliš rozporuplná a nejednoznačná na to, aby se ve svých prózách uchýloval k jednoznačným typům. Jakoby se zcela ztotožnil s ideou Pica della Mirandoly, kterou cituje Bachtin ve své knize *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*: „Člověk se vymyká hranicím jakékoli hierarchie, protože hierarchie může vymezovat jen ztuhlé, nehybné, neproměnné bytí, nikoli však svobodné vznikání [...]. Člověk není něco uzavřeného

¹⁹ „Pravidelně ho však nezajímají svou případnou patologií, ale tím, že v nich z hlediska society, do níž jsou ponořeni, přece jen lze zaregistrovat nějaký cenný rys, který je právě oním bodem, jímž člověk vystupuje ze své samoty a ze svého egoismu a jenž mu umožňuje žít ne-li pro druhé, alespoň s druhými (perlička na dně je jistě také etická metafora). Právě tato schopnost Hrabalových postav prolomit svou samotu – zpravidla tím, že vklíní svůj příběh do příběhů druhých, vytváří onu sugestivní atmosféru družnosti, která plně ovládá jeho ‚pábitelské‘ prózy a v poslední instanci vnáší do řady jeho obrazů křehký pocit životní rovnováhy.“ (Pelán 2002: 33)

a hotového, je nedovršený a otevřený [...].“ (Bachtin 2007: 340) Tento člověk, spojující v sobě jevy navzájem vzdálené, se stává hrdinou Hrabalových povídek.

Jako svědek či nezúčastněný pozorovatel Hrabal zaznamenává svým „reflektorem“ útržky rozhovorů postav, které do jeho povídek „najednou vešli a najednou zase odešli, tak jako bychom s nimi jeli kousek tramvají a přesto se o nich z útržku hovoru a několika gest dověděli téměř všechno“ (Hrabal 1995: 292). Tyto útržky Hrabal skládá prostřednictvím kolážové kombinatoriky. Přestože se příznačně „vbourává do věcí“ se svou neosobní popisností, podle Jaroslava Kolára se autor „touto jednotou vidění a vyjadřování hlásí k svým postavám, postavy k autorovi“ (Kolár 1980: 123). Ráz jednoty dodává Hrabalovým povídkám jakási nepřetržitá exaltace vypravěče, jeho sjednocující euforie. Blažíček upozornil na to, že ačkoli Hrabal předvádí velice protichůdné životní postoje svých postav, je pro jeho povídky „příznačná monotematicnost a vyhraněné charakteristické ladění. Už to naznačuje, že autorův subjekt, jeho životní pocit se zde prosazuje s poměrně značnou bezprostředností.“ (Blažíček 2002: 78) Podle Jankoviče je představou Hrabalovy tvorby obejmout a unést rozporuplný svět. (Jankovič 1996: 48) Vypravěč tak musí být schopen vyrovnat se s jakoukoliv skutečností, ať nesmyslně zrudnou, ať nesmyslně banální.²⁰ Obě jsou pro něj rovnocenné, žádné není dána přednost, obě mají nárok na stejnou vypravěčovu pozornost. Pozornost, která zásadně nerozlišuje, neboť neexistují jevy významné a nevýznamné, všechno je hodno pozornosti. Tento princip můžeme názorně sledovat například v povídce *Smrt pana Baltisbergra*, jak dokládá krátký úryvek: viz Textová příloha č. 10. Hrabalovu nerozlišující pozornost můžeme vlastně považovat za jeho nerozlišující lásku ke skutečnosti jako takové, za onen „princip prozařující neprostupný životní chaos, smiřující jeho nepřeklenutelné protiklady a uvádějící člověka do ‚samého středu Rajské zahrady‘“ (Pelán 2002: 57).

3.3 konfrontace dějů a postav

Když Hrabal popisoval vypravěčství svého strýce Pepina, poznamenal, že Pepin hovořil bezelstně i o velice choulostivých otázkách, neboť „pohlaví pro něj bylo zrovna tak ohromnou událostí, jako Edisonův mozek. [...] Pro strýce Pepina bylo všechno krásné, i ty nejstrašnější obrazy z války byly pro něj zrovna tak nádherné jako tvář mladé dívky.“ (Hrabal 1995: 299)

²⁰ A nejen vypravěč, ale také čtenář se musí umět vyrovnat s touto nerozlišující pozorností, která místy působí až bezcitně a lhostejně. Stává se, že čtenář pociťuje ze strany vypravěče absenci jakéhokoliv hodnocení či prožívání. Je tomu tak například v povídce *Jarmilka*, kde postava Vaška Průchy popisuje hrůzy z koncentračního tábora. Samotné vzpomínání však nejeví žádné známky prožité hrůzy, lítosti či zlosti. Naopak. Vyprávějící se nenechává jakkoli svazovat a své vyprávění buduje natolik nezaujatě až banálně, že popisované hrůzy působí ještě drastičtěji.

Stejně tak Hrabal ve svých povídkách mísí nesourodé, vytváří náhodná a často jako by i nevhodná setkání a sousedství. Přemysl Blažíček však upozornil na to, že Hrabal historiky, tvořící kostru jeho povídek, neřadí za sebou bez hlubší souvislosti a smyslu. Jednotlivé výjevy a scény podle něj nestojí v náhodných sousedstvích, ale vážou se k sobě na základě vzájemných konfrontací.²¹ (Blažíček 2002: 69) Právě konfrontace jsou podle Josefa Vohryzka stavivem Hrabalových povídek, ne lidské vztahy nebo události. (Vohryzek 1964: 4)

Nespoutané postavy Hrabalových povídek jsou podle Přemysla Blažíčka pokornými služebníky jeho konfrontací. V jednotlivé scéně jednotlivé postavy ztělesňují vždy určitý postoj, či spíše určitý rys lidského údělu. Právě proto však mají tyto postavy daleko k jednostranným schématům: „v různých scénách může táž postava vyjadřovat zcela jiný rys, její jednota je rozbita, neboť Hrabalovi záleží na konfrontaci a ne na postavě a její celistvosti. [...] dva rysy či postoje bývají konfrontovány nejen tak, že jsou ztělesněny dvěma postavami, ale často bývají odhaleny v jediné postavě; nikoliv pro rozpornost psychologického portréту, nikoliv kvůli postavě samé.“ (Blažíček 2002: 77) Blažíček také upozornil na to, že Hrabalova metoda konfrontací není vedena pouhým záměrem vyjádřit mnohostrannost lidského života: „Hýřivá bohatost je tu nezbytná, ale Hrabalův pohled nesleduje její rozbíhavé směry, je soustředěn do bodu, v němž se všechno sráží. Vyhledává především kontrasty, neboť mezi nimi vzniká výboj nejsilnější.“ (Blažíček 2002: 78)

3.4 kontrasty

V pomyslném rozhovoru Olega Suse s Bohumilem Hrabalem se dočteme, že kromě četby Kanta a jiných velikánů jej fascinovaly novinové články typu: „Zkopal hosta protézou, Ukazoval slepému krásy Prahy“ apod. (Sus 1967: 5) Kromě patrného smíšení vysokého a nízkého v Hrabalově čtenářském výběru si můžeme také povšimnout jeho záliby v kontrastech, jak je ilustrují uvedené novinové titulky. Konfrontace v Hrabalových povídkách nabývají často jakési vyhrocené podoby právě v kontrastech. Podle Jankoviče vznikají strmé kontrasty i mezi tím, co je k sobě zdánlivě netečně přiřazováno. (Jankovič 1996: 40) To, co je spojováno, je však příkře rozporné, k sobě nenáležící, nebo se přímo vylučující. Podle Jankoviče vyjadřují tyto kontrasty Hrabalovo vlastní vidění světa, které

²¹ „Není také rozdíl mezi tím, co se rozvíjí jako přítomná skutečnost, a mezi vzpomínáním a vyprávěním jednotlivých osob, které neustále přerušuje jednoduchou, volnou fabuli; obojí je podáno se stejnou konkrétností a detailností, na stejné rovině, a může tak vstupovat do bohatých vzájemných vztahů. Hrabal v tomto zrealňování a zpřítomňování všeho, čeho se dotkne, bezstarostně překračuje hranice pravděpodobnosti.“ (Blažíček 2002: 69-70)

podává souřadně nesourodé. Některé kontrasty tak bývají často vyhocené až do grotesknosti. Jistý groteskní základ je však společný všem Hrabalovým kontrastům.

Přemysl Blažíček upozornil na to, že Hrabalovy kontrasty nestavějí pravdu proti nepravdě nebo povrch proti podstatě. Oba póly jsou podle něj stejně významné, ale také stejně pravdivé. (Blažíček 2002: 80) A tak i lidská existence je u Hrabala vybudována na „neustálých protikladech mezi radostí a bolestí, něžností a krutostí, vznešeností a nízkostí, komikou a tragičnem, životem a smrtí, ale nikoliv na boji mezi nimi. Neustálá přítomnost protikladných pólů je vyjádřením prostého stavu, nikoliv dramatického napětí a sváru.“ (Blažíček 2002: 81) Vzájemný vztah těchto pólů spočívá v tom, že na sebe svou protikladností narážejí a že tak jeden druhý v čemsi podstatném ozřejmují. Blažíček dále zdůrazňuje, že kontrasty pro Hrabala nepředstavují formu, kterou by chtěl vyjádřit nějaký obsah, ale že tato forma sama, tento princip autorova vidění skutečnosti je tím vlastním, co je zde vyjadřováno. (Tamtéž)

Nejdůležitějším z Hrabalových způsobů a zaměření kontrastu je podle Blažíčka komika. Kontrast je podle něj nutný předpoklad komična, přičemž pokládá za důležité, aby byl zpřítomněn celý kontrast, tedy oba jeho póly. Ty však nebývají rovnoměrně vyjádřeny – jeden bývá pouze naznačen. (Blažíček 2002: 82)

Bez nadsázky můžeme říci, že kontrasty se to v Hrabalových povídkách jen hemží. Například v povídce *Miláček* vytváří tento kontrast spojení nebožtíků v márnici a čerstvě narozených dětí v porodnici.²² V *Baronu Prášilovi* si zase mladá žena pod kazatelnou upravuje podvazek (Hrabal 1993: 116), pan kaplan jezdí na motorce hrát basketbal (Hrabal 1993: 120) a z Ježíše je sportovec, který skáče o tyči²³ (Tamtéž). V povídce *Pan notář* je vlastně celé vyprávění dvou manželů vybudováno na kontrastech: viz Textová příloha č. 11. Dobře to vyjadřuje notářova otázka a následná rolníková odpověď: „Tak co je u nás nového?“ [...] „U nás nic nového nejní, akorát, že se zbláznil soused [...]“ (Hrabal 1993: 183). Na nadsázce a kontrastech je vybudována také Hrabalova povídka *Pábitel*.²⁴ Ta čtenáře uvádí do prostředí, v němž neplatí pravidla a zákonitosti v té podobě, na kterou jsme zvyklí. Postava,

²² „Ale náš parták byl nějaký pan Šerner. Ten vozil s sebou lejstra, a v márnici, když jsme do ní zacouvali, pan Šerner prohlížel ceduličky, na kterých bylo napsáno, jak se kdo jmenuje, a ty ceduličky byly přivázány každému mrtvýmú strunkou k palci, aby se to nespletlo. To samý máte i v porodnici, děti mají taky ceduličky, aby se nezvexlovaly...“ (Hrabal 1993: 24)

²³ Milan Suchomel spatřuje v takovýchto kontrastech Hrabalovu tendenci odsvěcovat tabu. Jako příklad uvádí řezání andělů v povídce *Baron Prášil* a dodává, že si Hrabal „řád zavandruje do svatých věcí“ (Suchomel 1963: 171).

²⁴ „Tady je náramně zdravej kraj. Průměrnej věk je zde sedumdesát let,“ řekl mužiček a jednou rukou hbitě žnul travičku, ze které se houřil cementový prach jak kouř z vlhkého ohníčku.“ (Hrabal 1993: 291)

která je zároveň vypravěčem této povídky, zde přijíždí jakoby z našeho světa, a zastupuje tedy tradiční hodnotové vnímání a měřítko. Tragické situace, které rodina Burgánových vnímá kontrastně jako komické a všední, ji proto stejně jako čtenáře šokují a permanentně nabourávají její zažitý hodnotový řád. U čtenáře to má za následek také nutné znejistění a pochyby o „věrohodnosti“ toho, co je mu sdělováno. Příkladem takového šokujícího způsobu vnímání tragické situace je následující úryvek: viz Textová příloha č. 12.

3.5 „svět naruby“

Kontrasty v Hrabalových povídkách se významně podílejí na obecnější tendenci jeho textů, totiž na nazírání rozmanitých jevů, situací i vztahů v rozporu s běžnou konvencí, jakoby naruby a vzhůru nohama. Jaroslav Kolár upozornil na to, že nejde vždy jen o ozvláštněné, poetizující pojmenování běžných vjemů, jakkoli je tento moment nezřídka obsažen. (Kolár 1980: 121) Tým způsob vidění a příbuzné formulace je pokaždé výrazem jiného autorského záměru.

Jedním z těchto záměrů může být básnický aktualizované nazírání na jevy každodenního života: viz Textová příloha č. 13.

Jiným záměrem může být charakterizace podivínství literární postavy. Tak například v povídce *Pražské jesličky* takto může působit postava mistra, který uprostřed rozhovoru prohlásí: „Je tady ale zima, co?“ a šel k rozbitému oknu, vystrčil dlaně ven a ohříval se ve sněhové metelici.“ (Hrabal 1993: 131) Stejný dojem může zanechat také advokát z povídky *Bambini di Praga 1947*, kterého podvádí jeho žena: „A když ten chlap moji ženu nechal, šel jsem k němu a prosil jsem ho, pak jsem si před ním klekl na kolena, aby v zájmu mého rodinného štěstí dál pokračoval v milostném cizoložství.“ (Hrabal 1993: 286)

Dalším záměrem se stává jakýsi záznam z prostředí, v němž se svět opravdu obrátil naruby. V takovém prostředí se chápou dvě hodiny jako nepatrná chvílka (Hrabal 1993: 137), rakev se stává kolíbkou a hřbitovní nápis na pomníku křticím listem (Hrabal 1993: 183), cementový prach je pokládán za čerstvý vzduch (Hrabal 1993: 299), rána do nosu zakládá rodinné štěstí (Hrabal 1993: 331) a tragická nehoda činí hotový zázrak: viz Textová příloha č. 14.

Jaroslav Kolár hovoří ještě o čtvrtém záměru, který chce tímto inverzním viděním vyjádřit jistou sváteční atmosféru, „tíhnoucí ke zmnožování pozitivních vjemů a k vstřebávání stále širšího okruhu skutečnosti do silového pole osvobozujícího svátečního veselí“ (Kolár 1980: 122). Uplatnění tohoto záměru si můžeme všimnout například při popisu benátské noci

v povídce *Bambini di Praga 1947*: „Uprostřed řeky cestující viděli, jak celá benátská noc chodí v hladině po rukách, ještě jedny houpačky, ještě jeden kolotoč se točil v hlubině... a když se vyklonili, viděli, jak ještě jeden prám ověšený lampióny pluje s nimi dnem i obličejí vzhůru nohama.“ (Hrabal 1993: 226)

Kolár dále upozornil na to, že Hrabal využívá inverzní vidění nejen v izolovaných záběrech, ale také jako osnovu celé povídky, jako je tomu například v povídce *Pábitelé*. V drobných izolovaných povídkách je vidění světa vzhůru nohama a naruby stejně příznačné pro autorskou řeč jako pro promluvy jednotlivých postav.²⁵ (Kolár 1980: 122–123)

Hrabalovskou představu světa naruby, tak jak je realizována v jeho povídkách, můžeme chápat jako manifestaci „autorova vztahu k světu, pramenícího z trvalé schopnosti nazírat a hodnotit ambivalentnost jevů vnějšího světa a vůbec životních projevů z protikladných hledisek na základě živelné dialektičnosti, která roste z postoje k životní skutečnosti [...] a z vědomí proměnlivosti jevů v čase“ (Kolár 1980: 123). Momenty inverzního vidění vytvářejí groteskní obrazy, které jsou výrazem věčné neukončenosti, obnovování a proměnlivosti života. (Tamtéž) Zde spatřujeme Hrabalovu příbuznost s Rabelaisem či s rabelaisovským typem literatury, zobrazujícím groteskní svět ve stavu neustálého vznikání.

Kolár poukazuje na souvislost s předrenesančním a renesančním myšlením lidových vrstev, z kterého Hrabal přejímá především „představu o podstatné souvztažnosti a vzájemné zaměnitelnosti polaritních opozic hodnotové hierarchie: ‚Co je nahoře, to je i dole. Co je dole, to je i nahoře‘“ (Kolár 1980: 124). Tato představa patřila podle Bachtinovy analýzy (2007) do základního fondu nonkonformních kulturních představ. V myšlení lidových vrstev to bylo především převrácení tělesné hierarchie.²⁶ Jednalo se vlastně o komickou hru na smrt a vzkříšení téhož těla, které bylo neustále pohřbíváno a znovu povznášeno nad zemi, neustále se pohybovalo zdola nahoru. (Bachtin 2007: 332) Také u Rabelaise tedy Bachtin dokládá onu

²⁵ Pro Hrabalovy rozsáhlé epické prózy je podle Kolára příznačná varianta postupu, „v níž se se inverzní vidění uplatňuje v ‚doplňené‘ podobě spolu se svým (pozitivním) protějškem; buduje se tedy na principu kontrastu a ten se promítá v složité kontrapunktici do všech vrstev díla. Např. novela *Ostře sledované vlaky* je budována na důsledném uplatnění polaritních opozic, u nichž tradiční a běžně respektovaná znaménka pozitivnosti a negativnosti neustále oscilují. Takovým způsobem se dostává do trvalého pohybu z hlediska hodnocení vše od architektiky syžetu přes kontrastnost jednotlivých dějových pásem až po charaktery postav; důslednost tohoto postupu se jeví i ve jménech hrdinů: protihráčem erotomatičského výpravčího *H u b i č k y* je tragikomický hrdina novely *Miloš H r m a*, ochotná oběť *Hubičkovy* razítkovací akce se jmenuje *Zdenička Svatá* apod.“ (Kolár 1980: 122)

²⁶ „Všechna pohybová logika lidového komického těla (jak je dosud možno pozorovat v pouťových divadlech a v cirkuse) je logika tělesně topografická. Systém pohybů tohoto těla je orientován ve vztahu mezi ‚nahore‘ a ‚dole‘: jsou to vzlety a pády (propadání) [...] neustálé střídání, přemísťování tělesného ‚nahore‘ a ‚dole‘ [...]“ (Bachtin 2007: 331)

„logiku obrácenosti“, kterou vysvětluje zhroucením hierarchického světa středověku v Rabelaisově době. Jednostranný model světa se svým absolutním „nahore“ a „dole“ se začal přetvářet. U Rabelaise se „dole“ a „nahore“ začíná slučovat. (Bachtin 2007: 385)

Také Hrabalův „svět naruby“ je vlastně přirozeným vyústěním absence jakékoli hierarchie v jeho prózách. Podle Jaroslava Kolára je Bohumil Hrabal „legitimní, tvořivý dědic onoho rabelaisovského chápání lidí, života a literatury“ (Kolár 1980: 125).

3.6 groteskno

Také groteskno v Hrabalových prózách spojuje kontrastní póly: tragiku a komiku, vysoké a nízké, vznešenost a banalitu. Tragický pocit života a humor jsou podle Hrabala dvojčata, „cesty vycházející z téhož údolí, že strohé drama nakonec vyjeví tu samou podstatu tak jako triviální groteska. [...] Humor a smích je největší poznání, tristní událost se mění v událost groteskní, nadtexty a podtexty anekdoty. Všechno, čeho se děším, pod úhlem grotesky se mění v humor. Sub specie aeternitatis je všechno žert, šprým.“ (Hrabal 1988: 448) Smích Hrabalových povídek se však podle Blažička často zvrací ve škleb, komičnost v grotesknost. (Blažiček 2002: 84) V Hrabalových povídkách se setkáváme s velice tragickými momenty, které jsou však nazírány s všudypřítomným smíchem: „nikoli individuálním sarkasmem či ironií, ale stejně hlubokým kolektivním rabelaisovským smíchem, který tragiku nezamlčuje, ale který ji relativizuje a odkrývá její ambivalenci“ (Pelán 2002: 33). Tragika se také často mění v komiku díky vypravěčově pozici nezúčastněného diváka, v jehož „lhostejném“ pohledu se mnoho drammat změní v komedii.

Přemysl Blažiček upozornil na to, že komično, založené v Hrabalových povídkách na kontrastech, je samo o sobě jedním z pólů kontrastu. Kromě útrap a hrůz, které jsou součástí komického, je však v Hrabalových povídkách tragično, „jež stojí nepohnutě vedle vší bláznivé veselosti jako její protipól. I ty útrapy a hrůzy v komických scénách, které jsou přímou součástí komična, se tak zároveň stávají součástí, svědectvím tohoto skrytějšího, jen zřídka plně obnažovaného, ale neméně přítomného tragična.“ (Blažiček 2002: 83) Ačkoli je v Hrabalových povídkách vše obklopeno ztřeštěnou komičností života, zlověstný tragický tón, přehlušovaný stále halasným veselím, je zde a nevyhladitelný. (Blažiček 2002: 83) I přesto však nelze říci, že komické je na povrchu a příšerné pod ním jakožto jeho podstata. Obojí se rovnoprávně doplňuje; „proto nejsou Hrabalovy povídky v pravém slova smyslu groteskami, groteskno je jen jednou z jejich poloh. A dokonce ani hrůznost sama o sobě zde nepůsobí

depresivně, neboť se nejen dobře snáší s chutí do života: je její součástí.“²⁷ (Blažíček 2002: 85)

V Hrabalových povídkách nalezneme celou řadu tragikomických situací, které v nás budí děs i smích zároveň. Jednou z nich je bezesporu situace, popisovaná v povídce *Večerní kurs*: viz Textová příloha č. 15.

Hrabal sice využívá pro něj typickou perspektivu „zdola“, jedná se však o perspektivu, v níž se má po vzoru Ladislava Klímy to nejvyšší spojit s tím nejnižším. Podle Milana Exnera je to jakási vize nového světa, ještě nehotového, kde vysoké i nízké má svoje nezadatelné místo: „Není to vlastně *vysoké* a *nízké*... Spíš centrum a periferie, svět mnohosti, pestrosti a snášenlivosti, kde se věci nevyklučují, nýbrž doplňují.“ (Exner 1995: 36) Jen tak se může stát svět jednotou. Stejně jako Hrabal míchá vysoké a nízké, hledá ve svých povídkách také spojnice mezi vznešeností a banalitou. Milan Suchomel hovoří o Hrabalově odvaze a rozkoši, „s nimiž si to hvízdá po kluzké hranici mezi heroismem a banalitou“ (Suchomel 1963: 172). Často si také můžeme všimnout určitého rozporu, ke kterému dochází mezi vznešeností formy promluvy a banalitou jejího sdělení. Hrabalovo zacházení s banalitou souvisí s jeho reflexí každodennosti a s jeho umocňováním skutečnosti. K tomuto momentu se vrátíme v závěru kapitoly.

3.7 nadsázka a výčty

Zveličování, hyperbolizace, překypující mnohost a nadměrnost se obecně považují za jeden z nejpodstatnějších znaků groteskního stylu. V nadsázkách se podle Bachtina objevuje radostná hojnost. Nadsázka tak pomáhá vytvářet barevnost a veselost groteskního světa: „Kvalitativní bohatství a rozmanitost obrazu, jeho různorodé a často překvapivé slučování s velice vzdálenými a zdánlivě cizorodými jevy.“ (Bachtin 2007: 291) Přemysl Blažíček pokládá nadsázku, která vymaňuje dění z hranic reálnosti, takže vše nebereme docela doopravdy, za další nezbytný předpoklad komična. (Blažíček 2002: 82) Mimo to je nadsázka prostředkem k umocnění reality: „Nadsázka, bezohledně znásilňující v Hrabalových povídkách vnější realitu, vyjevuje její vnitřní podobu, tak totiž, jak se jeví očím Hrabalovým. Hrabal nedělá nic jiného, než že plně obnažuje kontrasty, které prostupují naše vnímání skutečnosti [...].“ (Blažíček 2002: 78) Nadsázka neproniká pouze do výjevů a scén

²⁷ „I smrt, která v nesčíslných variantách prochází Hrabalovými povídkami, se tak stává ostnem života, neboť dává nejsilněji pocítit a uvědomit si to, čeho je protipólem, a svou neodvratnou hrozbou nás nejprudčeji vrhá do toho, čeho nás zbavuje.“ (Blažíček 2002: 85)

Hrabalových povídek, ale ovládá také spojování těchto výjevů a scén: „Je to, jako by se před našimi užaslými zraky rozvíjel nějaký šílený sen.“ (Blažiček 2002: 79) Tento Hrabalův sklon k hyperbolické transformaci reálu je podle Jiřího Pelána nepochybným plodem Hrabalovy surrealistické zkušenosti, která mu výrazně rozšířila jeho imaginativní prostor. (Pelán 2002: 9) Josef Vohryzek upozornil na vzácnou polohu Hrabalovy nadsázky. Podle něj Hrabal pracuje na spolehlivém poli, kde to, co je nadsázkou dnes, zůstane jí i zítra. Nadsazená gesta jeho postav „zůstávají stejně neredukovatelná na neutrální průměr a standard. Snad to spočívá v tom, že pokaždé vyjadřují a nadsazují základní lidskou míru, ani víc, ani míň.“ (Vohryzek 1964: 4)

Zveličování a hyperbolizace pomáhá vytvářet rozmanitost a výrazovou bohatost Hrabalových próz. Nadsázky se v jeho povídkách vrství jedna přes druhou, a tak nás ani nepřekvapí čtenář, který nerušeně čte, ať se vedle něj děje cokoli (Hrabal 1993: 37), nahatá dívka, která na splašeném koni vjíždí do kasáren (Hrabal 1993: 83), domkář, který se i s kravami topí v mléce (Hrabal 1993: 125), tramvaj, která vrazí do hospody a zastaví se až u výčepní pípy, kde už hostinský pohotově čepuje řidiči pivo (Hrabal 1993: 360) či vojsko, zachraňující v horách dva bernardýny (Hrabal 1993: 374). Některé nadsázky jsou rozvíjeny postupně, přičemž se jejich působivost zvyšuje, takže často vytvářejí jakýsi sled groteskních obrazů: viz Textová příloha č. 16.

Další oblíbenou Hrabalovou figurou je výčet. Podle Jankoviče tento zčásti surrealismem ovlivněný prostředek vyhovuje Hrabalově vlastní potřebě konkrétnosti. Výčet vyjadřuje „autorovo unesení mnohostí a bizarností viděného světa“ (Jankovič 1996: 41). Stejně tak Jiří Pelán zdůrazňuje u Hrabalových výčtů jejich překypující mnohost a nadměrnost: „Princip, který Hrabal používá nejčastěji, je princip seriálnosti, enumerace, rabelaisovské nekonečné řady: neudivuje nás ani tak, že se stalo to nebo ono, ale že se toho děje tolik. Uvnitř těchto sérií pak panuje ustavičné napětí: dochází zde neustále k třesutým konfrontacím těchto verbalizovaných úlomků života.“ (Pelán 2002: 35) U Hrabala je stejně jako u Rabelaise příznačná ona kypivá nadměrnost, která se projevuje především při popisech doslova rabelaisovských hostin. Asi nejvýraznější z nich se pořádá při návštěvě habešského císaře v próze *Obsluhoval jsem anglického krále*: viz Textová příloha č. 17.

Podle Bachtina patří právě jídlo a pití mezi hlavní události v životě groteskního těla. To je tělo ve stavu neustálého vznikání: „Nikdy není hotové a završené: stále se buduje a tvoří a samo buduje a tvoří jiné tělo; toto tělo stále pohlcuje svět a samo je světem pohlcováno [...]“ (Bachtin 2007: 300) Z této umocněné perspektivy se nespíš rodí také Hrabalovy

„třetihorní hlady po pivě“ (Hrabal 1993: 279) či jakési groteskní bilance, jejichž příklad můžeme najít v povídce *Pražské jesličky*: „Chvilí se díval na svoje dlaně a pravil: ‚Když se tak na svoje ruce koukám, tak za těch třicet let jsem se nanosil v putnách lidem tolik uhlí, že kdybych ty schody nadstavil na sebe, jistě bych s tou putnou došel až na Měsíc,‘ řekl, ale hned se opravil, ‚na Měsíc ne, ale jistě bych se s tou putnou na zádech prošel po takový jarní duze...“ (Hrabal 1993: 138)

3.8 koláže

Hrabal zdůrazňoval ve své tvorbě metodu stříhu a koláže: „vzít nůžky a šmik šmik, zkracovat, to je napínavé, dostávají se k sobě celky, které u sebe nebyly, přeskočí mezi nimi jiskra jak od kocoura“ (Hrabal 1984: 20). Po napsání svých textů tedy text údajně rozstříhal a sestavil jej do nového celku, který obsahoval jisté posuny směřující k překvapení. (Hrabal 1995) Tento způsob, uplatněný například v souboru povídek *Pábitelé*, Hrabal nazýval neustále obnovovanou kompozicí.²⁸ Miloslava Slavičková, které podrobila analýze především Hrabalovy „čisté koláže“, upozornila mimo jiné na to, že tvorba koláží je spojena také s jistou destrukcí původního materiálu. Hrabalovým záměrem však podle ní nebylo ničení, ale snaha vydobýt z prvotního materiálu nové, dosud skryté významy, a tím upozornit na mnohovýznamovost světa. Ničení se tak stává počátkem kreativního procesu, základem tvorby nových děl. (Slavičková 2004: 73–74)

Milan Jankovič spatřuje přirozený základ Hrabalova směřování ke koláži v jeho volném přecházení od tématu k tématu, v jeho mísení mnohého, často i nesounáležitého. (Jankovič 1996: 18) Střih, porušující plynulost textu, a koláž dodává Hrabalovým povídkám na jejich kreativitu. (Jankovič 1996: 39) Přemysl Blažíček popisuje Hrabalovy obrazy, které jsou řazeny v jedné rovině, ale přesto si zachovávají jistou samostatnost, takže na sebe vzájemně narážejí. Hrabal podle něj používá zestaticťujícího postupu, kdy celistvý výjev nějakého dění rozkládá na izolované části. Jednotlivé obrazy cyklu pak od sebe Hrabal odstříhne a vloží mezi ně obrazy jiných výjevů: „Rozbílí dva či více celků na části, aby z nich složil celek nový – dělá koláže. [...] Tím, že rozloží dva nebo více výjevů na části, které navzájem proplete, jsou tyto výjevy vyjádřeny postupně, a přece najednou, tj. postupně jsou

²⁸ „[...] byla to pro mě rozkoš nůžkami spojovat dva a potom ze dvou tři a potom ze spojených tří textů udělat čtvrtý, a potom do té čtverylky přidat jeden hlas a zase napsat kvintet, a z kvintetu přidat další hlas v sextet...“ (Hrabal 1995: 306)

uváděny jejich části, kdežto ony v celku jsou čtenářem vnímány současně.“ (Blažíček 2002: 71) Jako kamínky v oslnivé mozaice.

Jiří Pelán popsal, jak Hrabal nechává ze svých typických prostředí vystupovat jedinečné hlasy a kolážovou metodou konfrontuje jejich výpovědi. Kromě těchto segmentů autorské koláže zdůraznil Hrabalovy prudké, překvapivé a často neuvěřitelné střihy, které nás ani na okamžik nenechávají spočinout v slepé důvěře v „pravdivost“ obrazu a které neustále zpochybňují naše ustálené mínění o světě. „Na švech těchto prudkých střihů se pak vždy vynořuje cosi problematického [...]“ (Pelán 2002: 32) Jako nejpodstatnější se však jeví to, že tato kolážová kombinatorika u Hrabala nevytváří pouze nový celek; skrze konfiguraci těchto „fragmentů“ se vlastně rodí nová skutečnost.

3.9 detailnost a konkrétnost jednotlivých výjevů

Když Bohumil Hrabal hovořil o svém psaní, připomínal, že si všímá detailů a banalit, které mu umožňují nahlédnout do hlubin člověka a přijít na to, co vlastně člověk v podstatě je. (Hrabal 1994: 1) Prohlašoval, že detaily jsou u něj vlastně vším (Hrabal 1995: 280), a uvědomoval si, že tato schopnost založit vyprávění na ostře viděných detailech se rodí z výjimečné citlivosti vůči skutečnosti, která rozhodně není dána všem: „jsem citrnadl, háklivý seismograf, vnímám a zraňuji se věcmi, které ostatní kupodivu nevidí.“ (Hrabal 1995: 315) Jiří Pelán upozornil na to, že Hrabalovým cílem rozhodně není naturalistická deskripce nějakého konkrétního prostředí. Hrabal nechce o těchto prostředích objektivně referovat, ale chce je představit prostřednictvím toho, jak jsou prožívána těmi, kdo vytvářejí jejich svéráz.²⁹ Často jsou tak tato prostředí představována při práci, kdy se řeč zdvihá nad konkrétními pracovními úkony. (Pelán 2002: 29) Příkladem takovéto charakterizace může být úryvek z povídky *Miláček*, kde si můžeme všimnout také Hrabalových ostře viděných detailů: viz Textová příloha č. 18.

Podle Zdeňka Kožmína může tato hra s detailem zvýraznit některé aspekty, které celkový pohled překrýval: „Detail najednou nabude vlastního smyslu a promlouvá jakoby nezávisle na celku.“ (Kožmín 1969: 44) Výborně to ilustruje krátký odstavec z Hrabalovy povídky *Pan notář*, který zvýrazněním jednoho detailu vyjádří truchlivost celého života dané postavy a tím výrazně ovlivní celkové ladění povídky: „„Já bych chtěla, abyste dal do

²⁹ „*Obraz těchto prostředí je zevnitř prosvětlován sympatií, která má velké oči a která ochotně nadsazuje a zveličuje. Řeč postav tu takto není pouze prostředkem evokace, ale bezprostředním hlasem těchto životních oblastí.*“ (Pelán 2002: 29)

smlouvy, aby jednou měsíčně Ludvík, můj syn, zapřáhl koně do kočáru a odvezl mě na hřbitov do Křince...,“ řekla rolnice, a jak jí slza běžela po tváři, z laciného pudru jí udělala u vrásčitých úst kašičku.“ (Hrabal 1993: 188)

Kupení detailů je podle Přemysla Blažíčka základní příčinou sugestivnosti Hrabalových povídek: „ona mimořádná konkrétnost, při níž jako by se všechno odehrávalo v bezprostřední blízkosti našich očí“ (Blažíček 2002: 73). Cílem přitom není psychologický portrét. Detailní popisy slouží bezprostředně vlastnímu záměru Hrabalových povídek: vzájemné konfrontaci různých životních situací a postojů s jejich konkrétní atmosférou. (Blažíček 2002: 74) Snaha po detailnosti je podle Blažíčka základní příčinou Hrabalova charakteristického rozkládání výjevu na jednotlivé části. Následující příklad ukáže, jak Hrabal osamostatňuje detaily nejen v jejich časové posloupnosti, ale i v prostorovém celku: „Pak se otevřely bílé dveře. Nejdřív vešla červená růže, pak ruka, která tu růžičku nesla, potom muž v modrých tepláčkách.“ (Hrabal 1993: 318) Můžeme si všimnout, jak zde Hrabal doslova vytrhává z celku detail po detailu.

Blažíček ukázal, jak v Hrabalových povídkách, které nejsou založené na fabuli, ale na konfrontacích, záleží na tom, aby jednotlivé výjevy, z nich vyrůstající představy a s těmi opět spojené pocity byly co nejkonkrétnější, aby ze sebe vydaly co nejvíce ze své specifčnosti.³⁰ Zdůraznil, že „jednotlivé představy Hrabalových povídek neslouží kresbě postav, rozvoji fabule, nejsou podřízeny myšlence, a proto se mohou co nejsvobodněji rozvinout ve své konkrétní jedinečnosti.“ (Blažíček 2002: 75) Nástrojem konkretizace v Hrabalových povídkách se podle Blažíčka stávají především slangové a pro dané prostředí charakteristické odborné výrazy.

Blažíček si také všímá zvláštního rozporu v Hrabalových povídkách, kdy na jedné straně vystupuje nezaujatá věcnost a propracovanost detailů a dílčích výjevů, a na straně druhé volné zacházení s těmito detaily, kladenými do nezvyklých souvislostí. To má za následek to, že „při fotografické téměř věrnosti a reálnosti částí celkový dojem je naopak fantastický, přízračný“ (Blažíček 2002: 79).

³⁰ „To, co Hrabalovy povídky vyjadřují, je velmi vzdáleno myšlence, nějakému poznatku. Tím jsou jeho povídky také vzdáleny schematizaci, kterou nutně sebou myšlenky do uměleckého obrazu přinášejí jako daň své přesnosti.“ (Blažíček 2002: 75)

3.10 reflexe každodennosti

Jiří Pelán považuje Bohumila Hrabala za autora, pro jehož prózy je příznačná dokonalá osmóza s tou nejhrubší, nejjedovatější a nejrabiátštější každodenností. (Pelán 2002: 5) A to i přesto, že základ Hrabalova vidění, pro které je typické okouzlení a úžas, je veskrze lyrický. Právě tato lyričnost umožňovala Hrabalovi, podobně jako členům Skupiny 42, nacházet poezii a krásu v každodennosti. Jeho nejoblíbenější pražskou čtvrtí se stala Libeň. Tuto periferní část Prahy vykreslil jako „nikdy nekončící, ‚pohyblivý svátek‘, plný rázovitých postaviček, dokonale splývajících s každodenností a bez známky revolty či nesouhlasu přijímajících okouzleně její všední nádheru i ‚rabiátské‘ surovosti – jako mikrosvět s jedinečnou atmosférou, žijící bouřlivý život uprostřed banality, mimo ‚velké dějiny‘“ (Pelán 2002: 29–30). Jaroslav Kolár upozornil na to, že pod touto slupkou banality jsou promluvy Hrabalových postav „plné neotřelého vidění, poznávání a hodnocení světa, právě tak jako Hrabalovy autorské texty“ (Kolár 1980: 123).

Stejně jako pro jeho pábitele, také pro Hrabala je typická jeho pokora před skutečností a permanentní schopnost úžasu, která mu umožňuje nacházet krásu v tom nejbližším a nejvšednějším, neobyčejnost v obyčejnosti. Jaroslav Kolár zdůraznil, že se nikdy nejedná o jakousi abstraktní představu světa. Hrabalův svět podle něj vždy zůstává „světem vezdejším“³¹ (Kolár 1980: 124). Milan Jankovič hovoří o jakémsi „slavnostním rozzáření obyčejných věcí viděných pozornýma, nadšenýma nebo zamilovanýma očima“³² (Jankovič 1994: 3).

Podle Miloslavy Slavičkové má Hrabal blízko k poetismu, který se rovněž snažil nazírat svět tak, aby byl básní. (Slavičková 1998: 199) Slavičková poukazuje především na ty postavy, které Hrabal nazývá „básníky“. Jedná se často o obyčejné lidi, kteří jsou ovšem nadaní jakousi vnitřní imaginací. Tito „básníci“ se vyjadřují s vynalézavostí poetistů, ačkoli jsou jimi „stokiloví řezníci, slavnost je průvod řezníků a jejich tovaryšů a učňů a skutečnosti tohoto světa aranžované a řízené vynalézavostí a sensibilitou jsou vepřové hlavy a jitrnice“ (Slavičková 1988: 200). Hrabal tak rozšiřuje pole poetického tím, že používá motivů tradičně

³¹ To potvrzuje také Zdeněk Kožmín při rozboru *Ostře sledovaných vlaků*, když hovoří o tom, jak Hrabal ozařuje vše světlem všedního života: „Hrabalovské vize prosvěcuje ostré sluneční světlo. Sní se tu za dne.“ (Kožmín 1969: 57)

³² Stejný princip nachází Jiří Pelán v Hrabalových *Postřižínách*: „Marie je jakousi secesní vestálkou, která proměňuje i ty nejvšednější věci v mysteriální slavnosti života. Hrabalovo lyrické vidění vždy tíhlo k tomu, vyjmout z proudu času kus všední reality a demonstrovat její archetypální strukturu a téměř božskou potenci. A pro ženu – jak ji vidí Hrabal – je ritualizace těch nejvšednějších úkonů věcí jednoduchou a téměř samozřejmou. Právě tato ritualizace života, jež činí ze života jednu nekonečnou slavnost, je také hlavním tématem *Postřižín* (ohlašuje je ostatně sám tento název).“ (Pelán 2002: 40)

nepoetických, a dovádí tak k absurdnímu ideu o odstranění hranic mezi uměním a neuměním, nízkým a vysokým. (Tamtéž)

Hrabalovi by jistě nestačila každodennost jako taková. Slouží mu pouze jako jakýsi odrazový můstek, jako materiál, který svým pábením deformuje a ozvláštňuje často až k hranici mýtu.³³ Nejedná se však pouze o ozvláštňování všednosti, ale vlastně o hledání či vytváření nového smyslu uprostřed každodennosti. To Hrabalovi umožňuje jeho permanentní fascinace a úžas. Prostřednictvím úžasu dochází v Hrabalových povídkách k umocňování skutečnosti, jak dokládá pan Burgán v povídce *Pábitelé*: „Náš chlapec, když slyší kapkat vodovod, už bere tužku a kreslí vodopád v Niagaře, náš chlapec, když se píchne do prstu, už se jde zeptat, kolik stojí pohřeb třetí třídy. Minimální podněty, maximální následky [...]“ (Hrabal 1993: 298). Podle Jankoviče je Hrabal „fascinován všedností, která může mít metafyzický dopad“ (Jankovič 1991: 193). Stejně jako je schopen Hrabal povýšit historku na mýtus, pojímá také každý život či lidský osud jako legendu.³⁴

3.11 pointa

Alespoň krátkou zmínku si zaslouží pointy Hrabalových povídek. Jejich společným znakem je, že jsou vždy originální a nepředvídatelné. V povídce *Bambini di Praga 1947* jsme svědky odhalujícího závěru, kdy se jeden z podvodných pojišťovacích agentů ukáže jako nasazený detektiv (Hrabal 1993: 290), povídka *Podvodníci* ve svém závěru zase vyjeví, že holič, pohoršující se nad oběma zemřelými, kteří se vydávali za někoho jiného, se sám tajně vydává za doktora (Hrabal 1993: 85). V povídce *Křtiny 1947* se dokonce z pytláka vyklube farář (Hrabal 1993: 128). Velice kontroverzní a provokativní je pointa povídky *Automat svět*. (Hrabal 1993: 309) Nevěsta, jejíž novopečený manžel je pro výtržnost vzat do vazby, nehodlá strávit svatební noc sama, a tak si okamžitě za manžela nachází náhradu. Hrabal, který své postavy zásadně nehodnotí, se nijak nepozastavuje nad jejím nemorálním chováním. Do role soudce je tak chtě nechtě postaven sám čtenář. Jako poslední příklad lze uvést pointu povídky *Chcete vidět zlatou Prahu?*, která je pro změnu čtenáři dráždivě zamlčena. (Hrabal 1993: 315) Můžeme si pouze domýšlet, zda ona zkázonosná otázka, která stojí i v názvu této povídky, se stala osudnou také pro pana Bambu, který toužil této záhadě přijít na kloub.

³³ „Hele, co kdybysme sundali z drogerie toho bílýho anděla a pověsili ho potom v mém magacínu nad postel? Nebo jestli by nedovolil hodinář Cerha sundat ty jeho veliký hodiny nad krámkem a instalovat je nad čtoucího staříčkýho básníka? Bylo by to milý, kdyby ta vteřinová ručička, veliká jak moje noha, tikala v tom máchovským večeru...“ (Hrabal 1993: 313)

³⁴ Jeden ze svých souborů próz Hrabal dokonce nazval *Morytáty a legendy*.

Pointy nezakončují pouze celé povídky, ale také jednotlivé epizody povídek. V těch se Hrabal uchyluje podobně jako Jaroslav Hašek ve svých *Osudech dobrého vojáka Švejka* ke groteskním pointám typu: umřel, zbláznil se, zavřeli ho apod.

LITERATURA

Bachtin, Michail Michajlovič

2007 *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Praha: Argo). ISBN 978-80-7203-776-6.

Blažíček, Přemysl

2002 „Hrabalovy konfrontace“, in: *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda). ISBN 80-86138-46-1.

Exner, Milan

1995 „Figurky a pábitelé“, in: *Estetika*. Roč. 32, č. 3, s. 28–38

Hrabal, Bohumil

1984 „Píšu jako vyprávím: Bohumil Hrabal odpovídá na otázky Rudolfa Křesťana“, in: *Mladý svět*. Roč. 26, č. 51 (11. 12.), s. 20–21

Hrabal, Bohumil

1988 *Můj svět* (Praha: Československý spisovatel)

Hrabal, Bohumil

1993 *Obsluhoval jsem anglického krále* (Praha: Pražská imaginace). ISBN 80-7110-121-4.

Hrabal, Bohumil

1993 *Pábení* (Praha: Pražská imaginace). ISBN 80-7110-077-3.

Hrabal, Bohumil

1994 „... a tak to začínají skoro všichni“, in: *Lidové noviny*. Roč. 7, č. 76 (31. 3.), příl. Národní 9, č. 13, s. 1

Hrabal, Bohumil

1995 *Kdo jsem* (Praha: Pražská imaginace), s. 263–324. ISBN 80-7110-154-0.

Jankovič, Milan

1991 *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel). ISBN 80-202-0326-5.

Jankovič, Milan

1994 „Lidský svět v celku“, in: *Lidové noviny*. Roč. 7, č. 76 (31. 3.), příl. Národní 9, č. 13, s. 3

Jankovič, Milan

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst). ISBN 80-7215-003-0.

Kolár, Jaroslav

1980 „K poetice Hrabalova ‚světa naruby‘“, in: *Estetika*. Roč. 17, č. 2, s. 121–125

Kožmín, Zdeněk

1969 „Zvětšeniny z moderní prózy“, in: *Plamen*. Roč. 11, č. 1, 3, 5 (leden, březen, květen), s. 44–50, 47–53, 52–58

Lopatka, Jan

1965 „Tvorba a spisování“, in: *Tvář*. Roč. 2, č. 8, 9 (říjen, listopad), s. 14–17, 16–18

Pelán, Jiří

2002 *Bohumil Hrabal: pokus o portrét* (Praha: Torst). ISBN 80-7215-177-0.

Slavičková, Miloslava

1998 „Žánr literární koláže u Bohumila Hrabala“, in: *Litteraria humanita: Alexandr Veselovskij a dnešek*. Sv. 6, s. 192-201

Slavičková, Miloslava

2004 *Hrabalovy literární koláže* (Praha: Akropolis). ISBN 80-7304-051-4.

Suchomel, Milan

1963 „Hovor jako program“, in: *Host do domu*. Roč. 10, č. 4 (duben), s. 171-172

Sus, Oleg

1967 „Pomyslný rozhovor s Bohumilem Hrabalem o tom, jak sestavovat subjektivní čítanku“, in: *Rovnost*. Roč. 82, č. 284 (26. 11.), s. 5

Vohryzek, Josef

1964 „Hrabalovo pábení“, in: *Literární noviny*. Roč. 13, č. 38 (19. 9.), s. 4

4. Motivy a témata

V Hrabalových prózách si můžeme povšimnout také opakujících se motivů a témat. Některé z nich se v této kapitole pokusím blíže představit. V souborech povídek *Perlička na dně* a *Pábitelé* budu věnovat pozornost Hrabalově zvláštní zálibě v morbidnostech, při kterých dochází k různým formám destrukce těla. V této souvislosti také poukážu na výrazný vliv Rabelaisův, a to prostřednictvím Bachtinovy groteskní koncepce těla. Na morbidnosti pak navážu dalšími Hrabalovými motivy a tématy, především sebevraždou a smrtí, které prostupují zvláště prózu *Ostře sledované vlaky* s její předcházející variantou – *Kainem* a následující – *Legendou o Kainovi*. V těchto prózách si budu všimnout také nápadného protikladu svobody a determinace.

4.1 morbidnosti

Jiří Pelán upozornil na fakt, že Hrabalovy povídky *Perličky na dně* a *Pábitelů* nejsou zdaleka idylické: „[...] motivy násilí a smrti jsou v nich patrně častější než v Shakespearových tragédiích.“ (Pelán 2002: 33) Přemysl Blažíček dokonce hovoří o Hrabalových povídkách jako o krvelačných variacích: „Hostinská řeže řízky ze své dcery pověšené na háku, páchají se sebevraždy, obnažuje se odpudivá lidská tělesnost, a my fascinováni [...] nemůžeme odtrhnout svůj zděšený a chtivý pohled.“ (Blažíček 2002: 84) Milan Suchomel si zase povšiml Hrabalovy podivné záliby v posledních věcech člověka: „Bez důrazu, jako při řeči, ale co chvíli a s brutálním humorem strká člověku před oči jeho smrtelnost.“³⁵ S pomocí těchto motivů Hrabal odsvěcuje tabu a zároveň se do hovorů dostává dobrodružnost. Ta je podle Suchomela údělem člověka, stejně jako hazard a rozkoš „hvízdát si to po hranici života“ (Suchomel 1963: 172).

Všechny Hrabalovy morbidnosti mají společný znak, a to ten, že je při nich různými formami destruováno lidské tělo. Jedná se především o rozličné typy úrazů, kdy se končetiny buď utrhnávají nebo přelamují, tečou zde proudy krve a lidé končí rozdrčením, spálením nebo jinak zmrzačením. Smrt je v Hrabalových povídkách často hrůzná i komická zároveň. Například v povídce *U zeleného stromu* popisuje jedna z postav nehodu, při které dvě tramvaje doslova slisují projíždějící ženu i s nákupem. Jelikož se nacházel daný úsek v kopci, žlábkem

³⁵ „Slevač dřív sloužil v márnici, stařenka si zamlada vydělávala omýváním mrtvol, holič nebožtíků rozmlouvá se zřízencem umrlčí komory, uvažuje se o prodeji lidské kostry, ještě živé a chodící, a hned se bere v úvahu technická procedura nakládání do láku, vyvařování, vykosťování; poslíček z pitevny nosí po Praze a pražských hospodách lidské srdce tak dlouho, až se zkazí. Tato smrtácká posedlost je až triviální [...]“ (Suchomel 1963: 171)

tramvajové koleje teče mléko a za ním čerstvá krev. (Hrabal 1993: 356) V té samé povídce jsou při nehodě dvě ženská těla roztrhána tak, že už ani nelze určit, které z nich patřila která část těla.³⁶

Povídka *Pan notář* dokonce začíná popisem těla rozděleného na kusy: „V jednom tom okně svatý Dionysius, ač s'at, přeci ještě vstal a nosil tu svou uťatou hlavu kolem popraviště, a ve druhém okně je popravené svaté Agátě uťata ruka a posel s tou useknutou rukou zabloudil a vrátil se tam, odkud vyšel, znovu k té bezruké mrtvole.“ (Hrabal 1993: 176) Jinde se zase dočteme o uříznutém uchu a nose (Hrabal 1993: 302), uražené hlavě, která mrká očima (Hrabal 1993: 303) či starém otci, kterému rok co rok uříznou kousek nohy (Hrabal: 1993: 332). Morbidnosti spojené s roztržením těla zde nenacházíme pouze ve vyprávěných historkách, ale dostávají se také do přímé řeči postav³⁷ či do jejich přirovnání³⁸.

Když Bachtin ve své knize o Rabelaisovi analyzuje středověké groteskní obrazy těla, zdůrazňuje, že v groteskním obraze nejde o individuální tělo, ale o tělo chápané jako „průchodní dům věčně se obnovujícího života“, jako „nevyčerpatelná nádoba smrti a početí“ (Bachtin 2007: 301). S takto chápaným univerzálním tělem se pak s oblibou provádělo groteskní anatomické fantazírování a svobodné pohrávání si s jeho částmi i orgány. (Bachtin 2007: 325) Středověké divadelní hry tak podávaly groteskní obraz těla, kde figurovalo „tělo rozdělené na části, opékání, pálení, pozření těla“ (Bachtin 2007: 327) a odehrávaly se „různé druhy mučení: pálení na ohni, mrzačení, čtvrcení, trhání na kusy atp.“ (Tamtéž) Provádělo se tedy groteskní anatomizování těla (Tamtéž), jak je známe také z Hrabalových povídek. Bohumil Hrabal, který uměl dokonce celé pasáže z *Gargantuy a Pantagruela* nazpaměť (Zumr 1999: 565), se tak ještě výrazněji zařazuje do oné rabelaisovské literární tradice. V povídce *Bambini di Praga 1947* je popsána groteskní scéna mladíkovy tragédie, která přesně vychází z této „groteskní anatomie rozchváceného těla“ (Bachtin 2007: 329): viz Textová příloha č. 19.

Groteskní obraz podle Bachtina často podává i vnitřní tvářnost těla, jako je krev nebo vnitřní orgány, přičemž se často „vnitřní a vnější tvářnost mísí v jediném obraze“ (Bachtin 2007: 301). Když Hrabal popisuje smrt pana Baltisbergra ve stejnojmenné povídce, můžeme si všimnout, že je to právě ona vnitřní tvářnost těla, která je zde zdůrazněna a dokonce i ostře

³⁶ „Před hospodou U dělokříže se nám mezi pětku a devatenáctku dostal minor, a taky jako když zmačkáš noviny. Dvě ženský! Řidička chtěla udělat myšku, ale nevyšlo jí to a vpasovala minora tak, že obě ženský z toho dostávali kramlíčkama. Jeden kousek do týhle rakve, jeden kousek zase do týhle rakve, aby to přibližně dalo dvě ženský.“ (Hrabal 1993: 357)

³⁷ „Karliku, já bych tvj mutře nejradši strčila do držky ruční granát!“ (Hrabal 1993: 301)

³⁸ „Vždyť to je smrad, jako když přetrhnou děkana!“ (Hrabal 1993: 378)

nasvícena: „zpřelámaný závodník se snažil vstát a jakoby vycouvat z toho těla. To ale bylo poslední vzepětí, protože pak se zlomil a zvracel krev. [...] Hlava mu klesla a obnažené nervy sebou škubaly, a právě když vysvitlo slunce, krev se zatřpytila jak řinoucí se rubíny.“ (Hrabal 1993: 57)

Morbidnosti vystupují také v groteskních obrazech mučení, které si pro svůj objekt nenávisti představují některé postavy Hrabalových povídek. Příkladem může být scéna z povídky *Andělský voči*, kde pekařský mistr Beránek názorně demonstruje způsob své msty: viz Textová příloha č. 20. V povídce *Bambini di Praga* se zase na benátské noci objeví rozzuřený holič, který se stal rovněž obětí pojišťovacího podvodu. Ten svému viníkovi nejprve slibuje otrávení jídlem (Hrabal 1993: 224), rozbití hlavy (Tamtéž), roztržení těla (Tamtéž) a zastřelení (Hrabal 1993: 225), ale poté tyto „rychlé smrti“ zavrhuje: „Tohle by bylo!“ zajásal holič, „žádná smrt najednou, ale pomučinkovat si ho! Pomaličku přeřezávat! A čím víc by řval, tím víc by moje duše jásala.“ (Hrabal 1993: 225) Inspiraci pro mučení pak dá holiči také jeho vlastní řemeslo.³⁹ Se svou břitvou hodlá na podvodném pojišťovacím agentovi rozehrát doslova koncert: „Pak bych toho darebáka vzal za nos a řekl mu do uříznutýho ucha: ‚A co uděláme s nosánkem? Šmidliki, šmidliki, šmidliki!‘ A pižlal bych mu ho pomalu, jako bych hrál na housle.“ (Hrabal 1993: 227) Podle holiče by následovalo přeražení nohy (Hrabal 1993: 227), aby poté mučení dosáhlo svého vrcholu: „Vražda na takovou bestii je málo!“ vykřikl holič, „mučinkovat! Okrouhat mu přirození ořezávkem na tužky! [...] ‚A vkopat mu jedno žebírko za druhým do hrudníčku, hezky mu ho tam vlamovat a pak poslouchat, jak řev z něj slábne, to by bylo kafe!“ (Hrabal 1993: 227-228) Když už se zdá, že všechny možnosti tělesného mučení byly vyjmenovány a vyčerpány, přichází Hrabalova fantazie s ještě ukrutnějším závěrem, kde už opět dochází ke grotesknímu oddělování částí těla.⁴⁰ Ohromený čtenář si však nestačí ani oddechnout a holič jako v tranzu přichází s dalším, již posledním mučícím způsobem, spočívajícím v opakovaném topení omdlévajícího pojišťovacího agenta. (Hrabal 1993: 228)

V obrazech morbidnosti bývá přítomen ještě jiný návratný motiv Hrabalových próz: týrání zvířat. To sice Hrabal, nebo lépe řečeno jeho postavy svým postojem odsuzují, ale

³⁹ „Namydlil bych ho, a jak bych vzal do ruky břitvu, byl by můj. Já bych mu dal šťastnou budoucnost! Vzal bych ho za ucho a voptal bych se: ‚Tak co uděláme s ouškama?‘ A řezal bych mu ho pomalu a volal: ‚Pidliki, pidliki, pidliki!‘ vykřikoval holič a na reprezentantu panu Antonínovi ukazoval, jak by to ouško z pana dirigenta pižlal.“ (Hrabal 1993: 226-227)

⁴⁰ „A nakonec bych nasadil břitvičku na krček a voptal se: ‚A co uděláme s krčkem?‘ volal holič a byl k neudržení, ‚a udělal bych šmidliki, šmidliki, šmidliki! A podřízl bych ho tak, že by se mu hlava vyvrátila jak víko kufří! A odřízl bych ji, takhle položil na zem a kopl bych ji, že by letěla jako támhleten měsíc!“ (Hrabal 1993: 228)

přesto se tento motiv v jejich vyprávění znovu objevuje a bývá často rozváděn až do bolestných detailů. Na pracovištích v povídkách *Jarmilka* a *Miláček* se setkáváme s krysami, které byly vhozeny do kyseliny a pomalu rozleptány (Hrabal 1993: 153), s krysami politými benzínem a zapálenými (Hrabal 1993: 21) či s krysami schválně puštěnými do žhavé pece, přičemž nejsme ušetřeni ani těch nejodpudivějších detailů.⁴¹ V povídce *Pan notář* zaplatí ochočené prase za svou důvěřivost životem (Hrabal 1993: 184), pan Nulíček v povídce *Bambini di Praga 1947* se zase pojišťovací agentům vyznává ze své záliby v podřezávání koz (Hrabal 1993: 244). V té samé povídce vypráví nešťastná místopředsedkyně spolku proti týrání zvířat o učedníkovi, který stahoval zaživa kůzle, (Hrabal 1993: 270) a o řeznících, kteří vypíchli býkovi oči, aby ho dostali na jatka (Hrabal 1993: 271). Radost jí učiní až vyprávění o býkovi, který rozdrtil hned dva řezníky po sobě. (Tamtéž)

4.2 sebevražda, smrt

V povídkových souborech *Perlička na dně* a *Pábitelé* jsme se setkávali především se smrtí, která mívala alespoň v určitém ohledu groteskní ráz. Výraznou roli zde sehrávalo pábitelství, které s využitím nadsázky dokázalo ozvláštnit smrt postav tak, že lze hovořit přímo o pábitelské smrti.⁴² Jejím příkladem by mohla být smrt muže, který chtěl zopakovat kousek kníže pána a jako on vskočit oknem do šenku na koni, což se mu však nezdařilo... (Hrabal 1993: 260) Pokud se v povídkách vyskytne sebevražda, bývá její příčinou obvykle nešťastná láska. A rovněž neztrácí onen groteskní charakter, takže například vedle oběšeného pacienta visí kufr plný milostných psaníček, ve kterých nestojí nic než samé: „Miluju tě...“ (Hrabal 1993: 287). V Hrabalově *Ostře sledovaných vlacích* se sice také setkáváme s vynalézavými i groteskními úmrtími a sebevraždami, ale celkově zde smrt jako taková zastává daleko významnější místo a její povaha má o to vážnější a hlubší charakter.

Próza *Ostře sledované vlaky* nepředstavovala první verzi Hrabalova textu. Ta sahá téměř o dvě desítky let nazpátek a svým laděním výrazně ovlivnila i verze pozdější. Inspiračním zdrojem se Hrabalovi stala Camusova existenciální próza *Cizinec*, která na něj zapůsobila natolik, že se pod jejím vlivem rozhodl pro napsání vlastní existenciální povídky⁴³ *Kain*, datované rokem 1949. Tato próza pak byla s různě velkými úpravami vydána znovu

⁴¹ “[...] krysa, když viděla na druhý straně peci otvor, proběhla celou žhavou nistějí! Celou pecí! Oběhli jsme... a tam ležela krysa už mrtvá, docela jí uhořely nohy, ale že měla potvora šanci, tak šla!“ (Hrabal 1993: 22)

⁴² Podobné označení můžeme najít také v článku Jana Lopatka, který zde rozebírá prózu *Ostře sledované vlaky* a poukazuje na rozdílné pojetí smrti v této próze a v dřívějších Hrabalových povídkách: „Umíralo-li se dříve u Hrabala pábitelsky, umírá se teď literárně – smrt je chystána.“ (Lopatka 1965: 16)

⁴³ Jedná se o Hrabalovo žánrové vymezení, kterého se dočteme v podtitulu této povídky.

v 60. letech pod názvy *Ostře sledované vlaky* (1965) a *Legenda o Kainovi* (1968). I když bylo Hrabalovo ovlivnění existencialismem nejvýraznější právě na přelomu 40. a 50. let, vliv tohoto filozofického směru na jeho tvorbu můžeme spatřovat i v prózách pozdějších: nejen v realistické *Jarmilce* (kde i přes vcelku budovatelskou náladu hrdina na Kladně vlastně není šťastný), ale také v mnohem pozdější *Příliš hlučné samoty* – v této próze o osamění, které bezesporu představuje existenciální téma.

V povídce *Kain* Bohumil Hrabal sepsal svoje celoživotní „trauma lásky se sebevraždou“ (Hrabal 1995: 284). Milan Jankovič pokládá sebevraždu za jeden z klíčových Hrabalových motivů: „Motiv pokusu o sebevraždu prochází různými obměnami, také však udržuje svou kontinuitu, ve které se teprve mohou odkrýt hlubší významy textu.“ (Jankovič 1996: 11) Jiří Pelán upozornil na Hrabalovu inspiraci Ladislavem Klímou a jeho motivem vzpoury proti Bohu. Hrabalův hrdina v povídce *Kain* si totiž svou chtěnou smrtí hodlá na Bohu vyvzdorovat svou svobodu. (Pelán 2002: 23)

Stejně jako postavy próz Ladislava Klímy, ani Hrabalův výpravčí nechce skoncovat se životem kvůli nešťastné lásce či nespokojenosti s vlastním životem, nýbrž proto, aby vyjádřil vlastní svrchovanost, vlastní suverenitu, aby tak zvítězil sám nad sebou. Hned v úvodu nás seznamuje se svým úmyslem: „Chtěl jsem pohledět až na poslední možnosti vůle, která to chtěla skončit jen proto, aby viděla svoje království.“ (Hrabal 1994: 293) Jeho rozhodnutí pro sebevraždu nepodléhá žádnému afektu, je uvážené a ve všech okolnostech svobodné. Výpravčí nelpí na žádném konkrétním místě, kde se má tento čin uskutečnit, a tak ponechává náhodě, aby sama určila, kde má dojít k jeho osvobození, k jeho sjednocení. Vidí určitou paralelu mezi rozhodnutím svým a Kristovým, neboť ten také „spáchal s plnou rozvahou sebevraždu na důkaz jednoty myšlenek svých“⁴⁴ (Hrabal 1994: 301).

Vůle ke smrti je však u něj silně provázána s tělesným prožíváním, smyslností, smyslem pro požitek. Proto také, když si vzpomene na své břitvy – nástroje vlastní smrti – poznamenává: „mlasknul jsem jazykem a bílým prstem jsem si přejel hrdlo!“ (Hrabal 1994: 294) Smrt je v těchto prózách silně erotizována: „V kapse kabátu jsem cítil břitvy, kterak ležely docela blizoučko pohlaví.“ (Hrabal 1991: 13) Postupně se zde vytváří napětí mezi touhou erotickou a touhou po smrti, touhou sebevražednou. Konduktérka Máša jej sice vzrušuje, ale daleko víc jej zachvacuje jiná touha, touha po vlastní smrti. Milostná noc strávená s Mášou není víc než dočasný odklad jeho sebevražedného plánu. Není tedy divu, že

⁴⁴ Tuto formu sebevraždy jako určité nutnosti zdůrazňuje Milan Jankovič také u Haňti, hrdiny Hrabalovy *Příliš hlučné samoty*: „Rozhodnutí pro sebevraždu nebylo pro Haňtu zoufalým činem, nýbrž volbou sebe sama, toho, co pro sebe považoval za bytostné a nepřekročitelné.“ (Jankovič 1991: 176)

se výpravčí jeví jako člověk oproštěný ode vši vášně. Sám dokonce mluví o neexistenci svých citů a pouze kvůli roztoužené Máše se snaží „zahrátí vroucnost“ (Hrabal 1994: 297), pouze její nadšení ho nutí k něžnosti a vyvolává v něm pocit, že bude „musit něco pěkného říct“⁴⁵ (Hrabal 1994: 299). Zatímco Máša láskyplně připravuje postel, on svírá v kapse břitvy, což v něm vyvolává daleko silnější vzrušení. Erotické scény a obrazy jsou zde permanentně propojovány s fenoménem umrtvování a usmrcování.⁴⁶

Před milostným aktem tak Máša přistupuje k vypínači pomalu, „jako by to měla být její smrt“ (Hrabal 1994: 299). Máša se svléká a na zdi se pohybuje obraz Ježíše, „jak nějaké kyvadlo umírajícího času“ (Hrabal 1994: 299-300). Do popředí zde vystupuje motiv lásky–hubitelky: „Věnoval jsem všechny své šťávy a síly té dívce, protože jsem si myslel, že chce spáchat tou láskou sebevraždu.“ (Hrabal 1994: 300) A opět poukazuje na svou vlastní nezapojenost: „Dal jsem jí sám sebe, protože to chtěla.“ (Tamtéž)⁴⁷

Není divu, že po takto záhubném aktu lásky spí ráno Máša „jako utopená“ (Hrabal 1994: 300). Sice „veliká bublina u nosu svědčila o jejím životě“ (Tamtéž), ale i ta „stále kypěla a skomírala“ (Tamtéž). Jako by mezi životem a smrtí stála právě naše tělesnost. A právě svou tělesnost chce vydat výpravčí napospas smrti. A jelikož se mu nepodařilo zahubit se láskou s Mášou, zatouží o to víc po sobě, po svých břitvách, po horké vaně, kde bude moci započít ten koncert smrti.

Jeho sebevražedný obřad se opravdu odehrává jako veliká slavnost. Všechny smysly jsou při něm aktivovány v takové míře, aby nic neuniklo jeho pozornosti, aby nic neumenšilo jeho požitek, aby všemi smysly vnímal svou vlastní smrt, aby mohl rozkošnický vnímat tu nahořklou slast.⁴⁸ Teprve nyní prožívá výpravčí tu pravou rozkoš: „Bylo to tak krásné, že

⁴⁵ „Dával jsem a sám jsem necítil nic než touhu ukonejšit, naplnit a darovat té dívce iluzi skutečnosti.“ (Hrabal 1994: 298)

⁴⁶ Nejvýraznější je toto propojení v *Ostře sledovaných vlacích*, kde paní přednostová nařízne housera a pak na něm sedí tak dlouho, dokud pomalu nevykrvácí, nezeslábne a neskoná. Jako by zde byl předznamenán později popsaný sebevražedný obřad... Příznačná je přítom sexuálního tohoto obrazu, tohoto téměř milostného aktu: „[...] pták bude slábnout, až zplihne docela, paní přednostová se prolomí, bude sedět jen na svých patách.“ (Hrabal 1994: 67) Zde dosahuje erotizace smrti svého vrcholu.

⁴⁷ Stejnou absenci vášně shledáváme také v *Ostře sledovaných vlacích*, kde Miloš Hrma popisuje svůj sexuální styk s vášnivou Němkou Viktorií jakoby z pozice malého dítěte, když poznamenává, že na něj Viktorie byla laskavá jako maminka. Jásavá křeč se mu tehdy příznačně sbíhala do mozku... A jakkoli Hrma sám sebe i čtenáře na chvíli přesvědčí, že tento akt niterně prožívá všemi smysly: „[...] zaplavilo mne světlo, které neustále sílilo, pořád jsem kráčet nahoru, celá země se třásla, ozývalo se dunění a hřmění“ (Hrabal 1994: 102), záhy už vyjadřuje vůči svému prožitku pochyby: „měl jsem dojem, že to nevychází ani ze mne ani z těla Viktorie, ale zvenčí“ (Tamtéž), aby se nakonec ukázalo, že vše se nerozdrncelo na počest jeho „slavného a úspěšného vjezdu do života“ (Tamtéž), ale proto, že za obzorem jsou bombardovány Drážďany... Vzrušení zažívá až ve chvíli, kdy v zádech pocítil příjemnou bolest, jako by mu do nich někdo zarazil zednickou kramlí. (Tamtéž)

⁴⁸ „Ta první bolest byla až k omdlení. Bylo mi sladko, mrtvolně sladko [...]“ (Hrabal 1994: 303). „[...] hlava se mi naklonila a do úst mi tekla malinová limonáda, která ale byla lehounce slaná...“ (Hrabal 1994: 78)

jsem zvednul ruku, abych se ujistil, že to je pravda.“ (Hrabal 1994: 303) Přeje si svou smrt vychutnávat co nejdéle, a tak pokud možno pomalu vypouští svou tělesnost. Tím jak se zbavuje své tělesnosti, stává se někým jiným, uskutečňuje se nově: „plodil jsem se v krásném“ (Hrabal 1994: 304). Znovuzrozený, osvobozený od své tělesnosti, stává se téměř Bohem: „Voda sice stále temněla přibývajícím krví, ale mně se to zdálo tak krásné, že jsem se přirovnal jedině k slunci zapadajícímu v krvavém jezeře.“ (Tamtéž) Popis sebevražedného obřadu smrt výrazně estetizuje: viz Textová příloha č. 21. Valčík řinoucí se z jeho úst (Hrabal 1994: 77) jen doplňuje tento všestranný estetický zážitek, který jako by se rodil pod vlivem secese.

V daleko konkrétnějších *Ostře sledovaných vlacích* má dvaadvacetiletý Miloš Hrma ke svému pokusu o sebevraždu zcela jiný důvod. Tímto důvodem je Milošova ochablost až zmrtvělost ve chvílích lásky.⁴⁹ Impotence, která jej vylučuje ze života, se stává Milošovým prokletím. Stejně jako láska, která jej ochromuje a zraňuje. Ne náhodou mu v nemocnici milující Máša sedne právě na jeho zraněnou ruku a svou pišťalkou ho nechtě udeří do zubů. Stejně jako Jan Dítě, hrdina Hrabalovy prózy *Obsluhoval jsem anglického krále*, je i Miloš Hrma charakteristický svým dětským pohledem na svět, který se neslučuje s jeho mužnými touhami a plány.⁵⁰ Tak ani ve svých představách neví, co si počít s nahou Mášou: „Věděl jsem, ale neměl jsem ještě tuhle zkušenost, protože jsem ještě nikdy v ženě nebyl, kromě toho, kdy jsem byl v břiše své maminky, ale na to jsem si nemohl vzpomenout...“ (Hrabal 1994: 97)

Ve svém odsouzení k nemužnosti je symbolicky nucen pozvedat svou mužnost alespoň skrze porušené rameno semaforu, na něž se musí nejprve obkročmo posadit a poté je mechanicky zvedat... (Hrabal 1994: 85) Když sedí na břiše mrtvého koně, jehož nohy jsou „natažené k nebi jak sloupy, na kterých se opírá neviditelný portál nebe“ (Hrabal 1994: 74), má hlavu opřenou o jednu z nich (o tento obraz ztopořeného falu) a prožívá jakýsi

⁴⁹ „[...] byl jsem mužský až do té doby, kdy k tomu mělo přijít, ale tu najednou jsem zvald a bylo se vším ámen [...] já jsem zmrtvěl, jako bych ve všech končetinách ochrnl...“ (Hrabal 1994: 78)

⁵⁰ Podle Zdeňka Kožmína dává tato dětská perspektiva epice osobitě heroické a pohádkově jednoznačné hodnoty: „V dimenzích dětství je vše buď světlem anebo vše úzkostí, svět je buď vlídný anebo strašlivě nepřátelský.“ (Kožmín 1969: 58) Podobnosti obou hrdinů si všímá také Jiří Pelán, který zdůrazňuje především jejich nezralost: „oba se do života derou branou adolescentní erotiky a oba ochotně přepouštějí ženě dominantní roli, oba jsou konfrontováni se stejnou historickou situací, oba jsou na životních rozcestích dětsky nejistí, a tak vzhlížejí s obdivem ke svým vzorům (Hrma k výpravčímu Hubičkovi, Dítě k vrchnímu Skřivánkovi). Těžko říci, co vlastně udělalo z Hrmy odbojáře a z Dítěte kolaboranta.“ (Pelán 2002: 52)

autoerotický zážitek: „Vagony mě zacláněly, rytmicky odhalovaly a roztrásl jsem se, vyhrkly mi sliny [...]“ (Hrabal 1994: 78).

Tři mrtví koně v příkopě nejsou ojedinělým obrazem smrti v těchto prózách. Motivy všeobecného ochromení či celkového zmrtvění, které se v literatuře aktualizují jako reakce na traumata druhé světové války, totiž prostupují celým příběhem. A tak se zde výpravčí kývající lampičkou proměňuje v kněze, který vykrápí rakev (Hrabal 1994: 292), vagon se stává rakví, která přepravuje k pohřbení (Hrabal 1994: 292-293), výpravčí Hubička sedí u stolu, „jako by ochrnul hrůzou“ (Hrabal 1994: 86), patnáctiletá dívka je po havárii ochromená kvůli uskřípnutým nohám (Hrabal 1994: 96) a človiček na cínové střeše, na něhož je namířen kulomet, „jako by dostal strnutí šíje! Zdvihnul ruce a zkameněl“ (Hrabal 1994: 319). Ochromení je v tomto posledním příkladě spojeno s motivem ztopořenosti: „Stál tam jako větrný kohoutek, jak komín.“ (Tamtéž) Vše, co obklopuje Miloše Hrmu, jako by bylo ochromeno dechem smrti: viz Textová příloha č. 22.

Prózy *Kain* a *Ostře sledované vlaky* sdílejí i motiv ustrnutí. Ten nastává v momentech, kdy člověk stojí tváří tvář smrti. Němečtí vojáci zůstávají strnulí při pohledu na rozstřílené vlaky (Hrabal 1994: 89); „i kuchaři přestali škrábat brambory“ (Hrabal 1994: 90).

Paradoxně jsou to právě němečtí vojáci, kteří v Miloši Hrmovi budí tak roztodivné pocity. Tito strůjci smrti, zabijáci, připravení kdykoli střílet, ho oslňují svou krásou, leskem svých zbraní, svými mocnými hrudníky a mužnými svaly. Ano, je to právě mužnost, kterou na nich tak obdivuje (a která v jeho očích ospravedlňuje téměř všechna jejich zvěrstva), kterou u sebe postrádá.⁵¹

Ve svém nedobrovolném hrdinství se Hrma ocitá na hranici života a smrti. „Byl jsem mrtvolně bledý a cítil jsem, kterak se stávám hrdinou proti své vůli.“ (Hrabal 1994: 319) Jeho situace je tak vážná, že v očích vojáků je už odepsaný; jeden z nich jej pozoruje bez nenávisti, avšak také bez soucitu, „zřejmě mne považoval za mrtvého“ (Hrabal 1994: 320). Ale i v takto vypjaté chvíli nepřestane mít hrozící smrt své erotické napětí, svou smyslnost. Bedlivě pozorován hejtmanem Hrma poznamenává: „Cítil jsem, jak mne olizuje ta jeho zvrhlá duše!“ [...] „Jeho surová duše dostala první cukrátko a byla opojena šlechetností.“ (Hrabal 1994: 320-321)

Přes hejtmanova ústa (orgán umožňující tyto smyslné požitky) vede jizva (znamení smrti, které zde zanechal rapír), aby tak bylo ještě názorněji vykresleno ono propojování

⁵¹ „Všimnul jsem si, že jsou všichni oblečeni v kožené kalhoty, že mají vyhrnuté rukávy a že ty všechny mordy a surovosti jako by je osvěžily! Byli opálení a jasní, jako by se vraceli z mořských lázní! Pracky jim ve vyhrnutých rukávech kypěly a urážely moji pravdu dole.“ (Hrabal 1994: 319)

smyslnosti se smrtí. Příkladem stejného jsou i vojáci, kteří „pomalými pohyby zdvihali do úst kousky masa, nabodené na bajonety“ (Hrabal 1994: 321) – na tyto vraždící nástroje. Je to právě znamení jizvy (smrti), které hejtmana s Hrmou spojuje, skrze něž s Hrmou hejtman sympatizuje. Dokonce jej poctí označením „Kamarad“ (Hrabal 1994: 75). Právě toto znamení Hrmovi zachrání život.⁵² Aby mohla erotizace smrti dosáhnout jednoho ze svých vrcholů, kýve Hrma na odjíždějící mužstvo „jako na milenku“ (Hrabal 1994: 321), zatímco jej míjí vagon s dvěma žlutými mrtvolami: „Leželi tam pěkně nazí a drželi se kolem žeber, jako by tančili třásáka. Jedna ruka povolila a pomalu opisovala váhavou křivku. [...] Vlak se jevil jen jako malá krabička a ty dvě mrtvoly tam svítily jako zsinalé sevřelé rty.“ (Hrabal 1994: 321)

V *Legendě o Kainovi* se výpravčí po svém pokusu o sebevraždu (kdy byl proti své vůli vrácen...) ocitá v nemocnici, kde jej navštěvuje doktor Gall, aby s ním rozprávěl o jeho činu. Doktor nemůže stále pochopit, že výpravčí neměl ke své sebevraždě žádný důvod. Sám se sice později připraví o život poněkud tragikomickým způsobem, avšak jeho prvotní postoj k sebevraždě je veskrze odmítavý. Avšak výpravčí se svou novou krví v těle už doktorovo uvažování překonal a představuje svou vizi sebevraždy, která je ve svém estetizovaném pojetí spojena s novým člověkem, který se bude konečně schopen proměnit, který bude svou vůli schopen překonat sám sebe.⁵³

Sebevražda je tedy chápána jako tvořitelské gesto, jako absolutní čin – čin, který je možno ještě umocnit, například tím, že sebevraždu provedeme s vtipem. Výpravčí dokonce uvádí dvě takto ukázkové sebevraždy: viz Textová příloha č. 23.⁵⁴ Výpravčí v *Legendě o Kainovi* se zpětně stydí za neoriginální způsob své sebevraždy: „To přece nebylo hodné člověka se středoškolským vzděláním!“ (Hrabal 1994: 310) Neboť každý by si měl podle něj vybrat formu, která je vzhledem k jeho vzdělání přijatelná. Sebevrahy, kteří se připravili o

⁵² Význam jizvy v *Ostře sledovaných vlacích* je čistě instrumentální.

⁵³ „Pane doktore, právě teď vidím před sebou celou tu šťastlivou budoucnost lidstva! Lidstva zdravého nejen fyzicky, ale i morálně. A odtud počne ten nevysýchající pramen smrti. Říkám vám, příteli, že sebevražda se stane etickým i estetickým měřítkem nejen jedince, ale rodin, národů. Bude vyvrcholením kultury a bude tvořena umělci i estetiky. Myslím, že i Bůh se bude jednou modlit k tomuto novému člověku, který svou vůlí překoná zákon strachu a ocitne se tak v srdci samého Boha. [...] Ale je nutno mít a vybudovati historii, učitelku sebevražd! Ale ne sebevražd z hladu a nešťastných lásek, které nám jenom škodí, ale těch pravých a krásných sebevražd z omrzelosti, těch sebevražd, jichž příčin se nikdy nedozvíme, protože byly spáchány jen tak!“ (Hrabal 1994: 309)

⁵⁴ Sám Bohumil Hrabal už sice nebyl v plné síle, když otevíral v roce 1997 okno v budově pražské nemocnice, ale nemohl svůj čin umocnit vtipněji, než když ze světa odešel při krmení holubů... Ještě vynalézavější byl už snad jen dědeček výpravčího v povídce *Kain*: „Vysvlékl se donaha v kanceláři a celé tělo si potisknul všemi možnými razítky, která bůhví kde sehnal. Na záda si zřídil důmyslné zařízení, aby i tam nebylo místa bez poskvrny. Kontroloval se v zrcadle. Použil všech možných barev, takže vypadal jako leopard. A potom prozpěvuje si vytáhnul ze šuplíku revolver, prostřelil si spánek. Byl tak důsledný a tak měl všechno do podrobnosti promyšleno, že když okresní lékař stahoval mu předkožku, objevovalo se písmenko za písmenkem, až vzniknul nápis stanice, kde zamlada sloužil.“ (Hrabal 1991: 19-20)

život vynalézavým způsobem, považuje výpravčí za předchůdce onoho nového věku, který nadejde. „Doby, kdy místo válek budou kolektivní sebevraždy celých skupin národa, těch hořejších deseti tisíc.“⁵⁵ (Hrabal 1994: 310) Pouze tak může podle výpravčího lidstvo pokořit Boha a odčinit tak hřích svých prarodičů. (Tamtéž)

Tato dobrovolná smrt je ve výpravčího pojetí něco zcela odlišného od smrti nechtěné, kterou přináší válka. Leč, jakkoli tuto nevybíravou smrt odmítal, i jemu byla snad osudem, snad Bohem předurčena, a tak výpravčí umírá postřelen ve chvíli, kdy toužil tolik žít. Jeho sebevražda v Bystřici u Benešova se mu teď jeví „tak miloučká a sladká. Všechny ostatní smrti se mi objevily jako surové a nelidské.“ (Hrabal 1994: 325-326) A tak jakousi ironií osudu ten, který byl navrácen životu, má nyní zemřít v bolesti a sám. „V bolesti, kterou jsem si nezavinil a kterou jsem si nepřál.“ (Hrabal 1994: 325)

4.3 svoboda versus determinace

Protiklad determinace a svobody je podle Milana Jankoviče pro Hrabala nejmocnější inspirací. (Jankovič 1996: 11) Také Jiří Pelán chápe Hrabalova *Kaina* jako jakýsi pokus „symbolizovat syžetovou konstrukci – příběhem ‚jedermanna‘ – základní determinace lidské existence“ (Pelán 2002: 22). Protagonista této Hrabalovy prózy jeví podle něj stejnou ochotu k přijetí absurdity své existence jako Camusův Mersault. (Tamtéž) Bohumil Hrabal shrnuje svou kainovskou studii a problematiku determinismu v závěru prózy *Legenda o Kainovi*. Zde se dá jeho autorské slovo využít jako začátek této úvahy o předurčenosti: viz Textová příloha č. 24.

To, že není výpravčí v *Legendě o Kainovi* jaksi sám sebou, že je někým nebo něčím řízen, je nám naznačováno již v samém úvodu této prózy. Když si hrdina kupuje lístek, přepadnou jej první pochyby.⁵⁶ A když poté odjíždí vlakem, poznamenává. „A tu mi démon našeptal několik krutých vět, proti mé vůli i přirozenosti. Podivil jsem se dnes již podruhé, kdo to ve mně mluví.“ (Hrabal 1994: 294) Můžeme si zde všimnout zdůraznění oné podivné dvojakosti v člověku, onoho cizího já v nás, proti kterému nic nezmůžeme: „A to jsem již křičel, křičelo to ve mně a já jsem byl bezmocný!“ (Tamtéž) Toto cizí já je v případě

⁵⁵ Zde už je patrný vliv Arthura Schopenhauera, který oproti Ladislavu Klímovi nevidí smysl v sebevraždě jednotlivce, nýbrž pouze v sebevraždě hromadné, kolektivní.

⁵⁶ „[...] hlas se mi tak v hrdle chvěl, že jsem se k němu zkraje ani nechtěl hlásit. Ale byl to hlas můj, protože když jsem to řekl, ztichly i současně moje rty. A to chvění se přeneslo do nich a tak se mi chvěl spodní ret, že jsem si na něj šáhl.“ (Hrabal 1994: 291)

výpravčího vlastně sebe-/bratrovražedné.⁵⁷ O to horší je, že hrdina s tímto cizím já není nijak smířen a děsí se jej.⁵⁸

I když se ono druhé já zrovna nehlásí, výpravčí stejně cítí, že není úplným pánem svého osudu, že neřídí své kroky tak, jak by chtěl. „Bylo to všechno silnější než předsevzetí, a já jsem jinak nemohl.“ (Hrabal 1994: 297) Od samého začátku si tedy hrdina uvědomuje, že je jeho život silně determinován, a proto ani nepředpokládá, že by v takto předurčeném světě mohlo být něco skutečné: „Dával jsem a sám jsem necítil nic než touhu ukonejšit, naplnit a darovat té dívce iluzi skutečnosti.“ (Hrabal 1994: 298) Kristus mu připadá výjimečný nejen v tom, že si byl této předurčenosti vědom, ale také proto, že ji dopředu znal.

Také výpravčí si uvědomuje vlastní poslání a o to více touží po jeho naplnění. Má pocit, že jej nic nemůže zastavit. Když však při svém sebevražedném obřadu náhle proti své vůli pocítuje strach a na celém těle se chvěje, se zhnusením shledává, že nejen své tělo neovládá, ale že i síla ducha je slabá. Po svém neúspěšném pokusu dochází k tomu, že za vším stojí dědičný hřích, za který všichni pykáme: „[...] Bůh ví, že jsem ne svojí vůlí vyvázl, ale že jsem si byl odepřen!“ (Hrabal 1994: 310) Nebylo mu dopřáno toho, aby si svou sebevraždou na Bohu vymohl svou svobodu. Poté, co byl vrácen zpět do života, přichází se svou novou vizí sebevraždy, neboť si uvědomuje, že „pouze tak pokoříme Boha a odčiníme tak hřích našich prarodičů!“ (Tamtéž)

Mášina láska a krev tří dárců z něj však udělají doslova jiného člověka, a tak výpravčí, který doposud toužil po sebevraždě, začíná nyní toužit po novém životě a všech radostech, který mu může přinést. Sní o své práci a svatbě s Mášou (svatbě, kterou můžeme chápat jako sebevrahovu svatbu se životem) a je náhle pln optimismu: „[...] do smrti budu šťastným, protože jsem již něčím jiným“ (Hrabal 1994: 311). Jako by doufal, že jeho nový život bude předurčen šťastněji... Hrdina chce vzít svůj život do vlastních rukou, protože se, jak praví, „musí žít, když není důvod nežít“ (Hrabal 1994: 314). Plánuje si budoucí štěstí s Mášou, křičí své ANO životu a ani mu nevádí, že nový život, který si chce doslova vyrobit, bude „pokojný, laciný, maloměšťácký“ (Tamtéž).

V *Ostře sledovaných vlacích* se zase Miloš Hirma po svém zotavení těší na to, až bude opět řídit dopravu ve své staničce. Nejde přitom ani tak o lásku k železnici, jako spíš o

⁵⁷ To potvrzuje také sám autor ve svém závěrečném slově, když konstatuje: „*Můj Kain provádí bratrovraždu sám na sobě, sebevraždou.*“ (Hrabal 1994: 327)

⁵⁸ „[...] *trnul jsem přitom nad neznámým, který před chvílí mými ústy se přihlásil o slovo. Děsil jsem se, koho jsem si to v sobě proti sobě vychoval a kdo mne to přerůstá!*“ (Hrabal 1994: 294)

jedinečný pocit, že vlaky opravdu – oproti vlastnímu životu – řídit lze. Proto tak detailně a se zapálením popisuje nádražní systém, uniformy, povinnosti a pravidla, která jsou sice rovněž daná a nezvratitelná, ale vymyslel je člověk, a tak je také člověk rád dodržuje a podřizuje se jim.⁵⁹ Jsou to pravidla logická, přesná, bez skrytých nástrah a nechtěných zvrátů. Lze jim rozumět a očekávat je. Kdo však tuto jistotu a pravidelnost narušuje, jsou němečtí vojáci, proti kterým stojí na nástupišti vždy úplně bezbranný, vystaven všemu nebezpečí (vždyť jeho kolegu výpravčího jen tak zastřelili), všem možnostem, omylům a náhodám. V takto nepředvídatelném světě, ve kterém naše vůle nic nezvrátí, si výpravčí v *Kainovi* připadá být jen loutkou, kterou byl podle něj i Kristus. „V tom strachu a neúprosnosti událostí jsme si byli všichni rovni [...]“ (Hrabal 1991: 30)

V *Legendě o Kainovi* se výpravčí opět brzy přesvědčí o tom, že není schopen svůj život nijak řídit, že je jen nástrojem osudu. Když zůstává v kritické chvíli sám na nástupišti a smrt je mu opět na dosah, poznamenává: „Byl jsem mrtvolně bledý a cítil jsem, kterak se stávám hrdinou proti své vůli.“ (Hrabal 1994: 319) Není tedy divu, že když posléze z hejtmanových rukou přijímá život, stává se hejtman jeho Bohem. Tyto skutečnosti ho přivádějí k opětovnému přemýšlení o svobodě a možnostech člověka, o volbě a nutnosti. Dříve měl za to, že svou sebevraždou ztělesnil vlastní svobodu, že tenkrát opouštěl zemi s plným souhlasem, avšak nyní se ocitá na pochybách, zda si svou suverenitu vždy jen nenamlouval, zda opravdu není jen loutkou osudu či zcela nepodléhá vůli boží. Co když v té krvavé vaně prostě musel skončit? Co když šlo jen o běh událostí, které nemohl nijak ovlivnit? Hrozí se toho, že se o žádnou jeho svobodu nejednalo. Smiřuje se tedy s určitou nutností, která jeho život řídí.⁶⁰

Také výpravčí v povídce *Kain* už chápe, že smrt nic neřeší, neboť život stejně pokračuje dál i se svou těžkostí, nejasností a svým utrpením. Co mu však činí velké obavy, je Mášino těhotenství. Bojí se dotknout jejího břicha, neboť tuší budoucnost svého dítěte: „Věděl jsem, že toto dítě se narodí s neviditelnou jizvou na zápěstí, protože počátek té rány bude v duši.“ (Hrabal 1991: 33) Po svém otci zdědí touhu po smrti, a tak bude na svět přiveden další člověk s tímto údělem, s tímto dědičným znamením Kainovým... Bude třeba

⁵⁹ Můžeme v tom však také spatřovat Hrabalovu ritualizaci života, která více či méně prostupuje všechny jeho prózy.

⁶⁰ „Ujasnil jsem si [...] že když jsem byl tenkrát ve vaně, že jsem mohl dělati dosti věcí, kromě nebýti ve vodě. Že když jsem vržen do bázlivého světa, že jsem mohl dělati spousty věcí, kromě nebýti bázlivým, a konečně když budu mrtev, že budu moci dělati hodně věcí, kromě nebýti mrtev.“ (Hrabal 1994: 322)

jejich dítěti vysvětlit, po kom zdědilo tuto svou touhu, a omluvit se mu, že bylo nedobrovolně přivedeno na svět.

Ačkoli si hrdina plánuje svou budoucnost a těší se ze svého návratu do života, Bůh či osud jako by jeho rozhodnutí vůbec nerespektoval, a tak se výpravčímu staví do cesty smrt, která nemilosrdně dopadá na všechno kolem. Nejprve narazí na postřeleného německého vojáka, který zasáhnuv smrtí „stále nohama pochodoval, jako by měl rozkaz někam dojít, dříve než umře. Vypadal ten chudák jako natažená hračka.“ (Hrabal 1994: 323) Jako hračka, loutka, která bude pochodovat tak dlouho, jak jí bylo předurčeno. I přesto se raněný snaží vyhnout svému naplánování, a tak pochoduje, „jako by chtěl odejít od toho svého prostřeleného těla“ (Hrabal 1994: 111). Hrdina sleduje jeho marnou snahu uniknout této nedobrovolné smrti, která přišla takto absurdně na samém konci války: „Proto stále maširoval, proto chtěl pochodem uniknout smrti, lépe řečeno uniknout nespravedlnosti.“ (Hrabal 1994: 324) Smrt však nepřichází, její čas zatím nenastal, a tak musí raněný stále šlapat na místě. Výpravčí se mu snaží pomoci, ale nemůže jeho nohy zastavit. Když je sváže provázkem, přetrhnou jej. Poněvadž půjdou právě tak dlouho, jak bylo vojákovu předurčeno, tak dlouho, dokud se závora jeho života nepřehodí do polohy STOP. Na tom hrdina nemůže nic změnit, takže ani poté, co raněného z milosti střelí do srdce, se jeho nohy nezastaví. Naopak, voják kráčí o to víc, volá jako na pomoc matku a brání se seč může své smrti, avšak ta se nedá jak urychlit, tak oddálit, neboť její čas je přesně vyměřen. Čas, který je vyměřen všem a všemu, a tak Miloš Hrma v *Ostře sledovaných vlacích* slyší, jak ve všech vložkách tikají ručičky... (Hrabal 1994: 112)

Když kolem výpravčího projíždí transport zajatců, tuší, že by se mu měl vyhnout, ale přesto jede dál, ač nechce: „Táhlo mne to dopředu a šlapal jsem zcela mechanicky. [...] již jsem věděl, že jsem přerůstán, že jsem už dávno plánován jak lýko v proutěné židli.“ (Hrabal 1994: 325) Uvědomuje si, že i jeho život je naplánován k předčasné smrti, ovšem k jiné, než o kterou se sám pokoušel. Nyní se výpravčí snaží uniknout své smrti, svému osudu: „[...] uháněl jsem! Ani jsem se nedotýkal sedla [...]. Snažil jsem se, ale pevně jsem věděl, že je to zbytečné.“ (Hrabal 1994: 325) Dojde k výstřelům a výpravčí se řítí k zemi.

Opět ta ironie osudu, neboť potřebuje dobít ten, který sám před chvílí dobíjel. A který se poté s německým vojákem (nepřítelem) pobratřil právě proto, že je spojovalo silnější pouto, bratrství těch, jimž bylo předurčeno předčasně zemřít. A hrdina už ví, že této nutnosti se nemá cenu vzpírat: „Ležel jsem pouze a cítil, že je se mnou konec a že musím zůstat v bolesti sám.“ (Hrabal 1994: 325) Na rozcestí vidí rozpaženého Krista, ale ví, že ten mu

nemůže pomoci: „Pouze by mi ukazoval prstem vzhůru. Ne jak já, ale šéf to chce.“ (Hrabal 1994: 326) Jako by Kristus říkal, že ani na jeho vůli nezáleží a odkazoval k starozákonnímu, tvrdému a krutému Bohu, který je hluchý... Jako v celém příběhu, i zde výpravčí připodobňuje svůj osud k osudu Kristovu. Kristus je pro něj konstantou, která ho provází od začátku až do konce, a stejně jako on umírá opuštěn dovolává se hluchého Boha – Otce...⁶¹

Také výpravčí necítí žádnou vinu, nikomu nic neudělal, chtěl se těšit ze života s Mášou a znovu nalézt onen ráj, z kterého jsme byli vyhnáni. Nyní však s lítostí a nepochopením pozoruje, že dým jeho oběti se plouží u samé země. (Hrabal 1994: 326) Z nejasných příčin je totiž stejně jako biblický Kain nevyvolený, nevyslyšený a vyloučený ze života. „Bil jsem nohama jak děťátko a svět zmizel.“ (Hrabal 1991: 37)

LITERATURA

Bachtin, Michail Michajlovič

2007 *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Praha: Argo). ISBN 978-80-7203-776-6.

Blažíček, Přemysl

2002 „Hrabalovy konfrontace“, in: *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda). ISBN 80-86138-46-1.

Hrabal, Bohumil

1991 *Židovský svícen* (Praha: Pražská imaginace). ISBN 80-7110-022-6.

Hrabal, Bohumil

1993 *Pábení* (Praha: Pražská imaginace). ISBN 80-7110-077-3.

Hrabal, Bohumil

1994 *Kafkárna* (Praha: Pražská imaginace). ISBN 80-7110-139-7.

Hrabal, Bohumil

1995 *Kdo jsem* (Praha: Pražská imaginace), s. 263-324. ISBN 80-7110-154-0.

Jankovič, Milan

1991 *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel). ISBN 80-202-0326-5.

Jankovič, Milan

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst). ISBN 80-7215-003-0.

Kožmín, Zdeněk

1969 „Zvětšeniny z moderní prózy“, in: *Plamen*. Roč. 11, č. 1, 3, 5 (leden, březen, květen), s. 44-50, 47-53, 52-58

⁶¹ „Věřím v Tebe, Kriste, protože jsi byl zrovna takový žebrák jako já. Já k tobě bych hluše mluvil, a ty s toutéž hluchostí bys šel k hluchému Otci. [...] Věřím v Tebe, můj chudáčku ve rzi, protože z Tebe zrovna tak chrstala krev a nikdo Tě nemohl zbavit představy, že trpíš nevinně.“ (Hrabal 1994: 326)

Lopatka, Jan

1965 „Tvorba a spisování“, in: *Tvář*. Roč. 2, č. 8, 9 (říjen, listopad), s. 14-17, 16-18

Pelán, Jiří

2002 *Bohumil Hrabal: pokus o portrét* (Praha: Torst). ISBN 80-7215-177-0.

Suchomel, Milan

1963 „Hovor jako program“, in: *Host do domu*. Roč. 10, č. 4 (duben), s. 171-172

Zumr, Josef

1999 „Rabelais – Vančura – Hrabal“, in: *Česká literatura*. Roč. 47, č. 5, s. 565-567

5. Vypravěč v trilogii *Svatby v domě*

V roce 1982 napsal Bohumil Hrabal 700stránkový strojopis, který nazval *Svatby v domě aneb Život bez rukávů*. V podtitulu jej charakterizoval jako „texty z deníčku“. Tento strojopis v letech 1984–85 přepracoval do tří svazků, které výrazně stylově odlišil. První svazek, nazvaný *Svatby v domě*, má podtitul „Dívčí románek“ a je komponován jako mírně ironická parodie na čtení pro dívky.⁶² *Svatby v domě* naplňují žánr novely a užitá forma vyprávění je zde ve srovnání s dalšími dvěma knihami velmi tradiční. Druhému, nejrozsáhlejšímu svazku, nazvanému *Vita nuova*, dal Hrabal podtitul „Kartinky“. Pro tento text je charakteristická výrazná experimentálnost. Obrázky manželské každodennosti jsou tu podle Jiřího Pelána „doslova strhávány orálním proudem, jehož ‚průtočnost‘ byla zvýšena zrušením interpunkce“ (Pelán 2002: 62). Jednotlivé motivy jsou zde řazeny jakoby v rytmu Hrabalova nádechu a výdechu.⁶³ V třetím svazku, nazvaném *Proluky*, se Hrabal pokusil plynulost orálního proudu znovu rytmizovat zavedením interpunkce a artikulací textu do krátkých úseků. (Pelán 2002: 62) Na jejich švech (v jakémsi mezidechu) se ocitáme ve sféře nevysloveného či zamlčeného, avšak právě tato nevyřčenost k sobě poutá pozornost a významně se podílí na utváření smyslu celého textu.⁶⁴

Vyprávění začíná v polovině padesátých let, kdy se ve svém libeňském domě Hrabal seznamuje se svou budoucí ženou Pipsi, a končí odchodem z tohoto domu v roce 1973. Trilogie tedy zahrnuje období padesátých let, Hrabalovu přeměnu ve slavného spisovatele v letech šedesátých, události během okupace roku 1968 i první roky posrpnové normalizace. Milan Jankovič však upozornil na to, že ačkoli trilogie popisuje společný život Bohumila Hrabala a jeho ženy Elišky, která příběh – fiktivní a zároveň skutečný – vypráví, nedá se jednoduše zařadit do autobiografické či vzpomínkové prózy.⁶⁵ Jankovič zdůrazňuje Hrabalovo oslavování elementárních lidských hodnot, ale také jeho schopnost určitého prožívání světa v celku: „Záliba ve strmých kontrastech a sklon porušovat konvence a tabu u Hrabala ovšem trvá, ale včleňuje se do nějakého vyššího řádu vidění věcí.“ (Jankovič 1994: 3) Tak se zde i banality stávají něčím významným.

⁶² Začíná tedy zamilováním doktora a Pipsi, dále popisuje momenty, jako je darování první kytice, první polibek, první milování a končí svatbou obou hrdinů.

⁶³ Tento proud dlouhého nadechnutí a vydechnutí do sebe podle Jankoviče „strhává jednotlivosti, přelévá se přes ně a vytváří další dimenzi smyslu v tom pohybu samém“ (Jankovič 1990: 21).

⁶⁴ Stejně jako druhý svazek tak i *Proluky* vyžadují určitou spolupráci ze strany čtenáře.

⁶⁵ „Dobře viditelná, ze dřívější autorovy tvorby povědomá je hodnota jakéhosi slavnostního rozzáření obyčejných věcí viděných pozornými, nadšenými nebo zamilovanými očima. Té kvalitě přikrývá role vypravěčky, která prostředím autorovi známé objevuje jako nové.“ (Jankovič 1994: 3)

Jiří Pelán, na rozdíl od Jankoviče, nespatřuje v Hrabalově orientaci na „text jako proud“, příznačné pro jeho prózy ze 70. a 80. let, opuštění jeho poetiky zapisovatele. Podle něj je „tím nejvlastnějším úkolem pro každého ‚zapisovatele‘ zapsat to, co může zapsat pouze on a nikdo jiný, totiž příběh svůj a svých blízkých“ (Pelán 2002: 38-39). Jak už bylo řečeno, svůj autoportrét odhalil Hrabal v této trilogii v kritickém, ale nekonečně chápavém pohledu své ženy Pipsi.⁶⁶ Pelán v tom spatřuje jistý Hrabalův ostych před přímou konfesí: „jako by se mu zdálo milosrdnější dát se vypočítat hlasem animy“ (Pelán 2002: 62). Toto zrcadlení je podle Pelána mistrovským tahem: „Hrabal se rozpomíná na to, jak v průběhu dvacetiletého soužití ‚viděl svou ženu‘, téma tohoto vzpomínání je však formulováno opačně: ‚jak má žena viděla mne‘.“⁶⁷ (Tamtéž) I v tomto ohledu tedy představuje Hrabalova trilogie odvážný experiment.

Tato narativní hra v sobě od začátku do konce koncentruje napětí mezi ich a er formou, neboť není zcela jasné, kdo vlastně v těchto prózách vypráví. Naivní čtenář by asi odpověděl, že Hrabalova žena Pipsi, ovšem způsob jejího vyprávění a popisu světa je totožný nejen se způsobem Hrabalovým, ale také s vyprávěním ostatních postav této trilogie. S vypravěčem v Hrabalově trilogii to tedy bude ještě složitější.

Čtenářův rozpačitý dojem z vypravěčky Hrabalovy trilogie je už od prvních stránek posilován určitou nedůvěrou v to, že události, které nám vypráví a popisuje, jsou skutečně její vlastní zkušeností. Dokonce i její myšlenkové pochody se nám zdají poněkud nepravděpodobné. Když Pipsi zaznamenává doktora, jak píše na střeše libeňského domu, který obýval⁶⁸, jakoby mimoděk k jeho psaní poznamená: „[...] za pár minut tam nahrčel to, co mu táhlo tou jeho hlavou...“ (Hrabal 1995: 45) Kdo však zná Hrabalovy komentáře k vlastnímu spisovatelství, rozpozná v této poznámce jeho tvůrčí metodu zapisování míjejících obrazů. A ihned vyvstává otázka, jak by účetní z hotelu Paříž mohla tak přesně popsat autorův specifický způsob psaní. Doktor Pipsi vysvětluje, jak zde v záři slunce hrčí do své „atomové šrajbmašiny“ značky Perkeo tak dlouho, dokud není hotov a slunce

⁶⁶ Jako vypravěčka podle Pelána disponuje mimořádnou silou svého hlasu, který zde funguje jako sjednocující perspektiva: „Důvody tohoto posílení vypravěčského hlasu jsou nasnadě: žádnému z Hrabalových vypravěčů se totiž nedostalo tak komplexní psychofyzické konzistence, žádný z jeho vypravěčů se neproměnil v tak subtilně vykreslenou postavu.“ (Pelán 2002: 61)

⁶⁷ „Empirie memoáru je tak nenápadně transformována bravurní narativní hrou: Hrabal zde s dokonalou empatií konstruuje precizní perspektivu ženského pohledu, jemuž dává dopadnout na sebe sama.“ (Pelán 2002: 62)

⁶⁸ Skrze narativní hru tedy Hrabal autobiograficky zaznamenává sám sebe, jak ve skutečnosti doopravdy psal.

nezapadne.⁶⁹ Vlastně tak plynule navazuje na to, co jsme se dozvěděli z líčení vypravěčky. Nic není opakováno, a vyprávění tak spěje kupředu.

Tento princip jakéhosi střídavého vyprávění se uplatňuje v rámci celé novely a potažmo v celé trilogii, kde se jen různí narativní prostor jednotlivých postav.⁷⁰ Perspektiva, myšlenky a nástroje těchto dvou vypravěčů jsou však natolik podobné až totožné, že zde nemůžeme mluvit o dvou vypravěčích, ale o jednom vypravěči, lépe řečeno jednom mluvčím, který své vyprávění (a promluvy) přiděluje či přerozděluje dvěma postavám – Pipsi a doktorovi.

Oba hrdiny nespojuje pouze identický způsob vyprávění, ale také stejné estetické vnímání. Když se ze sousedního výzkumného ústavu ozve dunivá rána, celé stavení se otřese v základech a dvůr zasypou cihly a omítka, nereaguje Pipsi, jak bychom očekávali, zděšením, ale užaslým konstatováním: „To je krása“ a doktor si s ní notuje: „Vidíte, řekl, a já mám to štěstí, že bydlím v tak krásném baráku.“ (Hrabal 1995: 47) Aby se Pipsi mohla stát jakýmsi mluvčím svého budoucího manžela a byla schopna zachytit i jeho myšlenkové pochody a vnímání světa, musí od něho do velké míry převzít způsob jeho nazírání skutečnosti, stát se s nadsázkou doktorem Hrabalem v sukni: „[...] já jsem se vrátila ke startu a tam jsem to viděla na vlastní oči Vlastně na oči mého muže protože já bych si sama toho nikdy nevšimla to můj muž mi daroval trochu i ty svoje oči [...]“ (Hrabal 1995: 235).

Vyprávění hrdinů jsou koncipována jako dlouhá monologická pásma, takže ostatní postavy dostávají jen velice omezený prostor. V první části novely *Svatby v domě* převládá monologické vyprávění Pipsino, v druhé části dominuje doktorovo vyprávění. Není to však příliš podstatné, neboť za oběma vyprávěními nám zřetelně vystupuje postava jednoho mluvčího, kterého máme kvůli řadě autobiografických prvků tendenci ztotožňovat se skutečným autorem. Tento mluvčí má velkou potřebu promlouvat a nezáleží téměř na tom, skrze kterou postavu.⁷¹ Postavy doktora a Pipsi se tak stávají vzájemnými posluchači, někdy velice pasivními: „Doktor spíš pro sebe než ke mně tiše hovořil...“ (Hrabal 1995: 79) Doktor zabírá stále větší narativní prostor: „Já když jdu s váma, tak sama slyšíte, sama vidíte, jak mi

⁶⁹ Když doktor hovoří o svém psaní jako o obraně před sebevraždou a přirovnává je k jakési autoterapii a útěku před sebou samým, opět nám před očima vyvstává postava samotného autora.

⁷⁰ Například v závěrečné próze *Proluky* získává větší prostor vyprávění Hrabalovy matky, jejíž pohled na syna se však podle Jiřího Pelána nápadně překrývá s pohledem Hrabalovy ženy Elišky. (Pelán 2002: 64)

⁷¹ Když se hrdinové nacházejí pospolu, nemusí se ani čtenář příliš zabývat tím, který z nich právě hovoří, neboť způsob jejich vyprávění a vidění světa je stejný.

to kecá, jak mi to samo hovoří... asi tím, že nehovoříte vy, že jste pouze moje vděčná posluchačka...“⁷² (Hrabal 1995: 108) Hrabal tak pokračuje ve své narativní hře se čtenářem.

Charakteristickým rysem a zároveň pojátkem všech ostatních postav je to, že nemluví způsobem, který by odpovídal jejich společenskému postavení či profesi. Styl jejich řeči je i při své hovorovosti stejně vznešený, vzletný a jejich popisnost je stejně přesná a všímavá, jako je tomu ve vyprávění doktora a Pipsi. Tedy nejen mezi oběma hlavními protagonisty, ale i mezi nimi a ostatními postavami bychom těžko hledali větší rozdíly ve způsobu vyprávění a popisu světa.⁷³ Oba protagonisté i všechny další postavy například užívají téměř refrénovitě „být jedničkou a championem krytých dvorců“. Ačkoli se nejedná o žádný ustálený obrat, zaznívá téměř ve všech promluvách, nevyjímaje ani řeč Haňťovu, která se rovněž nijak zásadně neodlišuje od řeči ostatních. (Hrabal 1995: 294) Tyto skutečnosti nás přivádějí k závěru, že onen jeden nadřazený mluvčí nepromlouvá pouze skrze své dva protagonisty, ale vlastně téměř skrze všechny postavy a svým jednotným stylem vytváří také jednotící ráz celé trilogie. Příkladem takového neodpovídajícího způsobu mluvy může být promluva doktorova přítele, řezníka: viz Textová příloha č. 25

Když doktor provádí Pipsi prostředím železniční stanice a sběrných surovin, poznávají jej zdejší postavy jako svého bývalého a v případě sběrný současného spolupracovníka. V železniční stanici vzpomínají na události, které jsou čtenářům známé z prózy *Ostře sledované vlaky*. Ve sběrných surovinách zase doktor představuje Pipsi přítele Haňťu, protagonistu Hrabalovy *Příliš hlučné samoty*. V závěru novely pak strýc Pepin přednáší děvčatům o pohlavní zdravovědě, což činil také v *Tanečních hodinách pro starší a pokročilé*. Doktor tak vlastně Pipsi intertextuálně vtahuje do knih skutečného Bohumila Hrabala. Ten se však zase logicky promítá do postavy doktora a vlastně tedy provází Pipsi světem svých knih. Můžeme v tom spatřovat také Hrabalovu tendenci družít se se svými postavami, být jim blíže alespoň jako vypravěč, jak jsme si toho mohli všimnout už v jeho povídkách, například v *Jarmilce*.

Tato vypravěčská figura ovšem není jediná, kterou Hrabal přebírá ze svého dřívějšího – pábitelského – období. V těchto pozdních prózách se nevzdává ani řady jiných „starších“

⁷² Vyprávění se stává jakýmsi autorovým vyznáním či jeho zpovědí: „A můj snoubenec mi vyprávěl, vlastně ani ne tak mně vyprávěl, jako sám sobě vyprávěl, zpovídal se [...]“ (Hrabal 1995: 146).

⁷³ Nalezli bychom samozřejmě výjimky – postavy, jejichž mluva je pro ně nějakým způsobem charakteristická. Příkladem by zde mohl být básník Josef Hiršal se svým typickým: „To je fantastický...“ (Hrabal 1995: 346)

postupů a prostředků, jako je nadsázka⁷⁴, kontrasty, výčty aj. Na pravidelně pořádaných svatbách v domě odpovídá množství vypitého piva (nošeného v kýblech) a jídla (vařeného v obrovských hrncích) téměř rabelaisovským hostinám, které u Hrabala známe především z prózy *Obsluhoval jsem anglického krále*. Ve *Vita nuova* se zase setkáváme s malým chlapcem, který jako malý Gargantua vypije vše, na co přijde, a když už mu nestačí pivo, voda ze záchodové mísy ani lák ze zavařených okurek, v jakési umocněné představě vypije celý potůček. (Hrabal 1995: 366) Také v trilogii *Svatby v domě* vzdává Hrabal hold své milované Libni a obyvatelům této pražské periferie. Život je zde pojmán jako jedna velká groteska, která je sto obsáhnout jak tragiku i komiku, tak vysoké i nízké: viz Textová příloha č. 26. Opět zde narážíme na morbidnosti⁷⁵ a své místo zde nacházejí i motivy sebevraždy a smrti, které jsou však nahlíženy jinak než dříve, neboť se vztahují ke skutečným osobám. Smrt a hrůza z ní prostupují především závěrečný díl trilogie, kde se demonstrativní Boudníková sebevražda promění v tragédii a kde dochází k několika rodinným úmrtím, která jsou ve vyprávění vyobrazena s nápadnou strohostí a zkratkovitostí.

Pozoruhodné je, že vypravěčka popisuje skutečnosti, události či historky spojené s doktorem (posléze manželem) s přesností, kterou by nezachytila ani ta nejcitlivější kamera. O to paradoxnější je fakt, že sama často není s těmito skutečnostmi nijak spojena. Patrné je to například v jejím popisu technické stránky divadelního zákulisí (Hrabal 1995: 537) či zahraničních cest, na které její manžel jezdil pouze v doprovodu jiných spisovatelů. (Hrabal 1995: 437) V závěru *Proluk* zase Pipsi popisuje zážitky při své návštěvě Hrabyně, které jako „vševědoucí vypravěčka“ prokládá manželovými útrapami v pražské nemocnici. V rámci narativní hry tyto „technické zádrhele“ řeší tím, že čtenáře permanentně přesvědčuje, že její vyprávění je založeno na vyprávění manželově. Často se tak uchyluje k onomu „můj muž mi vypravoval“, kterým uvozuje nejedno své vyprávění. Toto převypravování manželovy promluvy pak často přejde do doktorova vyprávění.

Ve *Vita nuova* je to často doktor, který vypráví – v rámci narativní hry – své ženě. V takových případech bývá jeho promluva uvozena replikami typu „Anebo ženuško co se nestalo“ (Hrabal 1995: 375). Jako by si těmito způsoby onen nadřazený mluvčí ulehčoval

⁷⁴ Nadsázka je zde opět spojena s jistým umocněním skutečnosti, jak je patrné z následujícího příkladu: „*A skrz zdi bylo slyšet, jak celý ten pokoj, to moje budoucí apartmá drnčí, jak tam za zdí, tam ve výzkumném ústavu opět gigantický soustruh a gigantická pila přerézávají gigantickou hřidel...*“ (Hrabal 1995: 172)

⁷⁵ Například ve *Vita nuova* se dočítáme o scéně, kde opět dochází k onomu grotesknímu anatomizování těla na části. Nejlepším příkladem je asi scéna s poválečného českého pohraničí, kde jsou dva němečtí příslušníci SS nuceni vzájemně si usekávat úd po údu a vypichovat si oči, až jim zbudou jen trupy bez končetin. (Hrabal 1995: 258) Morbidnosti jsou zde také spojeny s návratným motivem týrání zvířat.

situace, kde už by Pipsino vyprávění či převyprávění nevystačilo, nebo kde už by bylo přímo nemožné.

V závěru prvního svazku této trilogie začíná svůj monolog (příběh svého života) další postava, ale jeho pokračování zůstává čtenáři utajeno, neboť novela končí. Smyslem tohoto narativního gesta je ukázat, že příběh doktorův a Pipsin byl pouze jedním z mnoha lidských příběhů, které je rovněž možné vyprávět v dlouhých monolozích, neboť každý život je legenda. Jde jen o to umět ho tak i vyprávět.⁷⁶

LITERATURA

Hrabal, Bohumil

1995 *Svatby v domě* (Praha: Pražská imaginace). ISBN 80-7110-162-1.

Jankovič, Milan

1990 „Text jako proud: (K poetice Bohumila Hrabala)“, in: *Haňta Press*. Č. 5 (3. 3), s. 14-22

Jankovič, Milan

1994 „Lidský svět v celku“, in: *Lidové noviny*. Roč. 7, č. 76 (31. 3.), příl. *Národní 9*, č. 13, s. 3

Pelán, Jiří

2002 *Bohumil Hrabal: pokus o portrét* (Praha: Torst). ISBN 80-7215-177-0.

⁷⁶ „[...] ale mladá paní, pojd'te do kuchyně a budeme si vypravovat nějaký slavný události, slavný příběhy z našeho života, z naší rodiny... to víte, já jsem do deseti let taky neuměla slovo česky, já jsem se narodila v Berlínu, víte?“ (Hrabal 1995: 177)

6. Dědictví Ladislava Klímy

Editorka Klímových sebraných spisů Erika Abrams ve svých textech důsledně zpochybňuje jakoukoli hlubší příbuznost mezi Ladislavem Klímou a Bohumilem Hrabalem. (Abrams 2008) Ačkoli Ladislav Klíma ovlivnil velký okruh spisovatelů a umělců druhé poloviny 20. století, podle Abrams je to natolik výjimečný autor, že neexistuje žádná „tradice díla Ladislava Klímy“. Jeho vliv na Hrabala a další autory je podle Abrams čistě povrchní: „mluvila bych spíš o odcizení motivů než o pravém oplodnění, natož o ‚tradici‘. Nevím o jediném případě vskutku hluboce vnitřního příbuzenství (a převzetí odkazu) [...]“. (Abrams 2008: 12)

Rád bych se v této kapitole pokusil alespoň naznačit interpretační východiska, která do značné míry vyvracejí tezi Eriky Abrams o neexistenci tradice Klímova díla a dokládají ono hluboce vnitřní příbuzenství mezi Ladislavem Klímou a Bohumilem Hrabalem.

Pro větší působivost svých próz užívá Ladislav Klíma stejných prostředků jako Bohumil Hrabal, a tak lze pojem pábení aplikovat také při popisu jeho poetiky. Příbuzenství mezi těmito autory se vytváří již v jazykové rovině jejich děl. Oba dva projevují výraznou tendenci k ozvláštňení jazyka svých próz. Tato tendence se projevuje především v jazyku postav. V Klímově próze *Slavná Nemesis* se setkáváme s „kultivovanými postavami“, užívajícími „vznešených výrazů“, které jejich řeč nápadně odlišují od řeči postav, jejichž hrubiánské vystupování je protkáno řadou vulgarismů. Jsou-li tyto postavy vzájemně konfrontovány, vytváří se mezi nimi zvláštní napětí. Pro čtenáře jsou tyto konfrontace určitým šokem, ale bezesporu také oživením.

Zvláštním případem je v *Slavné Nemesis* postava staré Barbory, jejíž rytmizovaná básnická promluva vnáší do textu pohádkovou atmosféru, která v daném kontextu působí šokujícím až absurdním dojmem. V Hrabalově *Legendě o Kainovi* si můžeme povšimnout jisté obdoby ve scéně, kdy výpravčí rozmlouvá v kupě se svou spolucestující. Jeho řeč nese rovněž znaky pohádkových promluv, přičemž její vypjatost vyvolává dojem oné tajemnosti, přízračnosti, hrůznosti až jakési démoničnosti, která charakterizuje prózy Klímovy: viz Textová příloha č. 27. Sám vypravěč pak své popisy ozvláštňuje jak četnými inverzemi ve slovosledu, tak působivým lexikem, které je často zvýrazněno superlativními tvary adjektiv: „nejhlubší hloub“, „nejstrašnější propast“, „nejšedivější hnus“ apod.

Stejně jako Hrabalovy, také Klímovy prózy charakterizuje souřadnost v rovině jazykové i fabulační. Dochází zde tak rovněž k třeskutým konfrontacím, které výrazně umocňují čtenářský zážitek. Formální deformace jazyka, která je u Hrabala nejmarkantnější

v jeho experimentální trilogii *Svatby v domě*, kde je interpunkce buď vynechána, nebo zastoupena výhradně třemi tečkami, se u Klímy projevuje především užíváním grafických znamének. Klíma využívá hojně tři hvězdičky a zejména pomlčky (hromaděné často za sebou), které zde signalizují neukončenost vyprávění, ale také jakousi zámlku či nedořečenost.⁷⁷ Také Klímovo zacházení s pointou je netradiční a často podléhá groteskní deformaci.

Vyprávění v Klímových prózách rovněž využívá kontrastů a nadsázky. Kontrasty vznikají stejně jako u Hrabala mezi vypravěčovou snahou o detailnost a konkrétnost jednotlivých výjevů a jeho „suchým“ konstatováním, ale také mezi vznešeností a banalitou (u Klímy až fraškovitostí), tragikou a komikou. Klíma mísí nesourodé často v rozhovorech postav. Toho využívá také Hrabal a rovněž jeho záměrem je čtenáře jaksi vytrhnout, přivodit mu šok: viz Textová příloha č. 28. V Hrabalově povídce *Pábitelé* jsme si všimli, jak nadsázka vyhnaná do extrému vyvolává u čtenáře pocit určitého znejistění a pochybnosti o věrohodnosti toho, co je mu sdělováno. Stejně tak vypravěč v *Slavné Nemesis* permanentně podrývá vlastní vyprávění a líčí události tak nevěrohodné, že se čtenář neustále ocitá na pochybách a ztrácí jakoukoliv důvěru ve vypravěče.

Tuto nedůvěru umocňuje také prostupování hranic vnějšího světa s niterným prožíváním postav. A nejen to. V *Slavné Nemesis* si můžeme všimnout velice zvláštního vztahu mezi vypravěčem a hlavní postavou – Siderem. Vypravěč totiž zná všechny Siderovy pocity, sny, otázky, které si klade apod. Je tedy vševědoucím vypravěčem, který se však neomezuje na pouhé konstatování těchto skutečností (nestojí mimo dění), nýbrž doslova prožívá veškeré zvraty se svým hrdinou. A tak i er forma zde místy nabývá vypjatosti, emotivnosti a přerývanosti. Takto místy dochází k určitému splývání vypravěče a hlavní postavy, kdy rozlišovacím znamením zůstává pouze ona formální ich či er forma.⁷⁸ A opět vidíme příbuznost s Hrabalem, jehož narativní hra v trilogii *Svatby v domě* v sobě od začátku do konce koncentruje napětí mezi ich a er formou, takže čtenář zůstává permanentně na pochybách, kdo vlastně v těchto prózách vypráví.

Velice specifickým aspektem příbuzenství obou autorů jsou jejich nevyvinuté či přímo deformované postavy. Představují jakési vymknuté figury, které nabývají v daných prózách různé podoby. V Klímově groteskním romanetu *Utrpení knížete Sternenhocha* je takovou postavou sám kníže Sternenhoch, postava fyzicky zakrslá, která svým odpudivým vzhledem

⁷⁷ Rovněž tato útržkovitost a fragmentárnost je společná oběma autorům. U Hrabala se stává principem jeho literárních koláží.

⁷⁸ Vytváří se tak zvláštní napětí mezi vypravěčem vševědoucím a autorským.

budí u ostatních postav výsměch a odpor. V Hrabalově díle je tato nevyvinutost spojena s vnitřní nevyzrálostí a nedospělostí. Jeho postavy jsou jakési věčně naivní a udivené děti, okolím lehce manipulovatelné, které nemají žádný hodnotový žebříček, a tak se často jeví jako (nevědomě) amorální.⁷⁹ V *Ostře sledovaných vlacích* je takovouto postavou Miloš Hrma, v próze *Obsluhoval jsem anglického krále* zase Jan Dítě, jehož příjmení je v tomto ohledu velmi výmluvné. Jejich životní rozhodnutí jsou psychologicky téměř nemotivovaná. Dětským zrakem vzhlížejí ke svým vzorům (Hrma k výpravčímu Hubičkovi, Dítě k vrchnímu Skřivánkovi) a oba se snaží napodobovat jejich „úspěchy“.

Jiný typ Klímových i Hrabalových postav se zase vyznačuje svou „neskutečností“. V Klímově *Slavné Nemesis* je to především hrdinova femme fatale, která svým éterickým vzhledem působí, jako by byla z jiného světa, a tak si hrdina od počátku není jist, zda se nejedná pouze o jeho halucinaci. Setkání s ní je vždy provázeno velice podivnými událostmi, a tak se i v samotném vyprávění začíná prolamovat hranice mezi skutečným a neskutečným. V souvislosti s femme fatale vypravěč užívá pojmů vidina, fantasma, halucinace, které podlamují také čtenářovu víru v její skutečnou existenci. V Hrabalově *Legendě o Kainovi* zase výpravčí poté, co ve výkladní skříni uvidí Mášín přízrak, potkává prazvláštní postavu hasiče, který je nápadně podoben jeho zachránci, „onomu staříku z hotelu v Bystřici u Benešova, který se ne mne tak upřeně díval. Vypadal opravdu jak přestrojený Bůh.“ (Hrabal 1994: 314)

Hrdinova neschopnost rozlišit mezi skutečným a neskutečným a mezi bděním a sněním je ještě umocněna celkovým charakterem Klímovy *Slavné Nemesis*, kde ona snová atmosféra obestírá veškeré dění a smazává i ty poslední hranice skutečnosti. V jakémsi polospánku, v němž se Siderovi zjevuje jeho Orea, prožívá svou apokalyptickou vizi Prahy drcené v gigantickém lisu také Haňťa, hrdina Hrabalovy *Příliš hlučné samoty*. Také v této próze představuje motiv snu významnou roli, a tak i svou sebevraždu prožívá Haňťa ve spánku na lavičce. I zde však sen vplývá do skutečnosti tou měrou, že se jejich hranice ztrácí nejen čtenáři, ale i samotnému Haňťovi. (Hrabal – *Příliš hlučná samota* 1994: 78)

Nejen postava Sidera se kvůli své neschopnosti rozlišit skutečnost stává pomalu ale jistě bláznem, ale také kníže Sternenhoch trpí svými vidinami a přeludy, které z něj činí šílence, pojídajícího kilogramy zeleniny v ledové vaně. Hrabalův Haňťa, uzavřený věčně ve svém sklepení a zavalený tunami knížek a starého papíru, sní o své penzi, kdy bude i nadále

⁷⁹ Jiří Pelán však upozornil na to, že Hrabal k této amorálnosti není nijak shovívavý, a tak je Jan Dítě za svou kolaboraci potrestán narozením dementního dítěte. (Pelán 2002: 52) Tedy další deformovanou postavou.

vytvářet ve svém hydraulickém lisu jedinečné artefakty. V nehumánním, vyprázdněném světě nachází krásu ve své práci, krásu pustošení, které dává vzniknout novému, ale nedokáže se vyrovnat s nástupem nové epochy. Žije ve svém světě nezničitelných myšlenek, které dodávají jeho životu zvláštní sílu, ale navenek působí i on jako podivín a blázen, hrající podivnou dvojroli na zlého šéfa a dehtaného dělníka. Blázny jsou koneckonců i všichni Hrabalovi pábitelé. Můžeme zde připomenout jeho vlastní charakteristiku, podle které vše, co pábitelé dělají, „dělají příliš zamilovaně, takže krácejí po hranici směřnosti. Jsou bezradní, poněvadž si sdostatek nekryjí bok a při pohledu zvenčí jsou opravdu blázni a cvoci a šogři.“ (Hrabal – *Kdo jsem* 1995: 294) A dokonce i sám autor se skrze ironický pohled své ženy Pipsi označuje za pomatené dítě z pomocné školy. (Hrabal 1995: 563)

Stejně jako Bohumil Hrabal popisuje ve své kainovské studii determinovanost existence svého hrdiny, také v Klímově *Slavné Nemesis* nás vypravěč již na samém začátku upozorňuje na cosi nalomeného a hluboce neblahého v Siderově tváři, co podle vypravěče svědčí o jeho předurčení k strašnému osudu. Tímto je vlastně už dopředu o nic netušícím Siderovi rozhodnuto, jeho osud je zpečetěn. Celý příběh bude jen naplňováním tohoto proroctví. Hrdina tak vlastně přijíždí do neznámého městečka Cortony jen proto, aby zde později spáchal sebevraždu.

Příbuzenství mezi Ladislavem Klímou a Bohumilem Hrabalem můžeme pozorovat rovněž na motivicko-tematické rovině. Nápadná je jejich záliba v morbidnostech, které mohou někdy hraničit až s obscénností a v Klímově *Utrpení knížete Sternenhocha* dokonce až s nekrofilii. Smrt nabývá v jejich prózách groteskní povahy, přičemž zde různou měrou vystupuje onen tragický a u Klímy přímo drastický podtón. Ještě nápadnější shoda panuje v jejich pojetí sebevraždy. Přestože u Klímy představuje sebevražda především filosofický pojem⁸⁰, kdežto u Hrabala spíše motiv, v její podstatě se oba scházejí. Touto podstatou je vzpoura proti samotnému Bohu a jeho poražení. Hrabal od Klímy přejímá jeho představu smrti Boha a následný úděl člověka žít ve svobodě.⁸¹

Právě onu svobodu si chce Hrabalův hrdina v povídce *Kain* vyvzdorovat na Bohu svou sebevraždou. Ale stejně jako Sider v *Slavné Nemesis*, také výpravčí pociťuje před tímto činem strach a slabost svého ducha i těla, což oba hrdiny přivádí ke zhnusení nad sebou samým.

⁸⁰ Klímovo pojetí sebevraždy vyjadřuje jeho hrdina Sider, podle kterého musí člověk svůj dar moci si kdykoli vzít život využít, jinak bude žít zneuctěn před sebou a zemře v dlouholetém šílenství. Svět si podle něj nezaslouží víc, než abychom jej opustili, a svým činem tak Sider hodlá smýt hanebnost svého žití. Toto spásné gesto ho má zbavit pozemského utrpení, a učinit z něj tak Boha.

⁸¹ Kromě toho Hrabal od Klímy přejal jeho princip boží hry ve světě, která se vlastně stala podstatou Hrabalova „umělého osudu“. Ten však až do krajnosti uplatňoval také Klíma, jak je patrné z jeho *Vlastního životopisu*.

Sider proklíná celý svět, v němž je vůbec možná sebevražda. Oba však v boji nad sebou samým zvítězí a svůj čin uskuteční. Výpravčí je opět navrácen do života, ale Sider, který svým skokem do propasti vyjádřil vlastní svrchovanost i suverenitu své vůle, opouští tento pozemský život a jako věčný plamen se povznáší k absolutnu. Stejně tak Haňťa v závěru *Příliš hlučné samoty* volí – po vzoru Sokrata a Seneky, který spáchal sebevraždu na doklad sebe sama, – ve svém lisu „svůj pád, který je vzestupem“ (Hrabal 1994: 77).

Za poslední významný aspekt, který pojí Ladislava Klímu s Bohumilem Hrabalem, můžeme označit ono autorské „já“, které v jejich prózách dominuje. V *Slavné Nemesis* nápadně vystupují skrze hlavní postavu Klímovy vlastní filosofické názory, v Hrabalově trilogii *Svatby v domě* zase toto autorské „já“ zřetelně cítíme v onom jednom mluvčím, který promlouvá téměř skrze všechny postavy. Ve vyprávění se tak autorské „já“ stává jakýmsi pořadačem všeho. U Hrabala v tom můžeme sledovat jeho posun od vypravěče k postavě, kdy se vypravěč stává postavou. U Klímy tato tendence souvisí s jeho krajním subjektivismem, takzvaným solipsismem, založeným na myšlence, že existuje pouze vlastní vědomí a nic jiného.

LITERATURA

Abrams, Erika

2008 „Ze symbolů není člověk živ: (S Erikou Abrams o Spisech Ladislava Klímy)“, in: A2. Roč. 4, č. 34 (20. 8.), s. 12

Hrabal, Bohumil

1993 *Pábení* (Praha: Pražská imaginace). ISBN 80-7110-077-3.

Hrabal, Bohumil

1994 *Hlučná samota* (Praha: Pražská imaginace). ISBN 80-7110-126-5.

Hrabal, Bohumil

1994 *Kafkárna* (Praha: Pražská imaginace). ISBN 80-7110-139-7.

Hrabal, Bohumil

1995 *Kdo jsem* (Praha: Pražská imaginace), s. 263-324. ISBN 80-7110-154-0.

Hrabal, Bohumil

1995 *Svatby v domě* (Praha: Pražská imaginace). ISBN 80-7110-162-1.

Klíma, Ladislav

1990 *Utrpení knížete Sternenhocha: Groteskni romaneto* (Praha: Paseka; Brno: Host). ISBN 80-85192-01-2.

Klíma, Ladislav

1990 *Vteřiny věčnosti: prózy, listy, eseje, sentence: výběr z díla* (Praha: Odeon). ISBN 80-207-0126-5.

Pelán, Jiří

2002 *Bohumil Hrabal: pokus o portrét* (Praha: Torst). ISBN 80-7215-177-0.

Závěr

Bohumil Hrabal se do dějin literatury zapsal jako velký vyprávěč, pábítel a zapisovatel lidských hovorů, jehož nevyčerpatelné fantazii se snad nikdy nepřestaneme podívat. Přes svou jedinečnost má Hrabalova poetika své literárně-historické kořeny, které však na jejích výjimečných kvalitách nic neubírají. Hrabal se tak stává součástí určité literární tradice, jejíž představitelé do svých děl vnášejí prostředky, motivy i témata, jejichž nápadná podobnost nám pak umožňuje hovořit o příbuzenství mezi těmito představiteli, respektive autory. V poslední kapitole své práce jsem se pokusil nastínit Hrabalovu příbuznost s jedním z nich, konkrétně s Ladislavem Klímou, a doložit ji především na Klímově próze *Slavná Nemesis*.

Slavná Nemesis, která tvoří vrchol Klímova prozaického díla, vznikla několik let po první světové válce. Právě tato válka, otřásající vírou v pokrok a rozum, posilovala katastrofické (někdy až apokalyptické) vize expresionismu, směru, který u nás ovlivnil mimo jiné i Ladislava Klímu. V jeho prózách se krize, ve které se společnost v tomto období ocitá, vyhrocuje až do absurdních rozměrů. Ohrožení člověka je zde spojeno s hrůzostrašností, drastičností, zvráceností, absurdností, ale také s groteskností a originální fantaskností. Tady se tedy rodí všechny morbidnosti, zde také nalézáme onen nevysýchající pramen smrti, která, jako vše, co děsí, zároveň hrdiny láká a přitahuje. Hrabalovo dílo do sebe načerpalo tento „expresionistický“ pohled na svět⁸² a vypjatost jeho pábítelů jako by zde rovněž nalézala své kořeny. Z tohoto dědictví Hrabal přejímá také onu formální deformaci jazyka, který jakoby nebyl schopen v tomto nelítostném světě obstát, takže se trhá jeho celistvost, až z něj zůstávají jen jakési fragmenty, plné zámlk a proluk.

Z Klímova dědictví Hrabal dále přejímá popření veškerých tabu a také potřebu experimentovat. Celé tvůrčí období proto hledá nové možnosti své tvorby, a tak vytváří literární koláže, ve svých prózách ruší interpunkci, zpochybňuje tradiční literární vypravěčské postupy a své texty podrobují ustavičným metamorfózám. Tato potřeba experimentovat byla pro Hrabala přímo sebezáchovná. (Jankovič 1996: 74)

Mezi další představitele této literární tradice patří nepochybně Jaroslav Hašek a Jakub Deml. Odkrýt Hrabalovo příbuzenství s těmito autory však bude náplní jiné práce. Kromě Klímy, Haška a Demla patřili mezi Hrabalovy oblíbené autory také Karel Jaromír Erben, Jan Neruda, Ignát Herrmann, Franz Kafka, Richard Weiner a Vladimír Holan. Svůj výběr

⁸² Josef Zúmr hovoří o Hrabalově existenciálním pohledu na svět, v kterém je podle něj patrný přímý vliv Ladislava Klímy. V tomto vidění se podle Zúmra „mísí ironie, absurdita a specifický humanismus, poetizující i ‚nelibé‘ stránky života“ (Zúmr 1988: 4).

objasňuje Bohumil Hrabal takto: „Důležitý je pro mne ten společný jmenovatel, který všechny ty moje autory pojí. Je to jakási ohromná chuť a záliba a poslání v psaní, psaní hrou [...]. To mne na textech těchto ‚geniálních pisařů‘ vzrušuje a bude vzrušovat; psaní jakoby na objednávku sebe sama, kdy krajně subjektivní pohledy se stávají objektivní cestou nejen k umělecké pravdě, ale i k pravdě obecně lidské.“ (Hrabal 1967: 5)

LITERATURA

Jankovič, Milan

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst). ISBN 80-7215-003-0.

Sus, Oleg

1967 „Pomyslný rozhovor s Bohumilem Hrabalem o tom, jak sestavovat subjektivní čítanku“, in: *Rovnost*. Roč. 82, č. 284 (26. 11.), s. 5

Zumr, Josef

1988 „Návraty Ladislava Klímy“, in: *Zdeňku Pešatovi k šedesátinám*. (Nestr.)

Seznam další literatury a odborných pramenů

Hrabal, Bohumil

1975 „Mé texty se podobají fotbalové hře“, in: *Tvorba*, příl. *Literatury – Umění – Kritiky* (8. 1.). S. 13

Hrabal, Bohumil

1989 „Stavím na obyčejném člověku“, in: *Nové knihy*. Č. ½ (4. 1.), s. 6

Chalupecký, Jindřich

1992 *Expresionisté* (Praha: Torst). ISBN 80-85639-00-9

Jankovič, Milan

1963 „Rabelaisovský smích dvacátého století“, in: *Host do domu*. Roč. 10, s. 13-14

Krejčí, Jaroslav

2000 „Motiv sebevraždy v Hrabalových povídkách: Ostře sledované vlaky a Kain“, in: *Viselec*. Č. 13, s. 28-29

Linssen-Hogenberg, Ans F.

2001 „Dvě Hrabalovy verze Kaina a verze biblická“, in: *Viselec*. Č. 16, s. 4-19

Patočka, Jan

1967 „Ladislav Klíma: Pokus o rozbor klíčových tezí“, in: *Orientace*. Roč. 2, č. 3, s. 40-45

Pavlovský, Petr

1982 „Nejdelší věta?“, in: *Tvorba*, příl. *Kmen*. Č. 28 (14. 7.), s. 2

Pelán, Jiří

2005 „Quijotismus v Hrabalovi“, in: *Svět literatury*. Roč. 15, č. 32, s. 11-15

Richterová, Sylvie

1991 „Sémiotický vesmír: centra a periférie“, in: *Kritický sborník*. Roč. 11, č. 3, s. 1-5

Rimmon-Kenanová, Shlomith

2001 *Poetika vyprávění* (Brno: Host). ISBN 80-7294-004-X

Stankovič, Andrej

1969 „Dvakrát o nové vlně“, in: *Tvář*. Č. 1 (leden), s. 59-63

Stehlíková, Ivana

1983 „Stylizování jazykové komunikace v prózách B. Hrabala a O. Pavla“, in: *Naše řeč*. Roč. 66, č. 5 (prosinec), s. 235-246

Špirit, Michael

1991 „Hrabalův vzdalující se zoom in“, in: *Literární noviny*. Roč. 2, č. 36 (5. 9.), s. 5

Štícha, František

1983 „Slovosled v prózách Bohumila Hrabala“, in: *Naše řeč*. Roč. 66, č. 2 (červen), s. 75-83

Zgustová, Monika

1997 *V rajské zahradě trpkých plodů: o životě a díle Bohumila Hrabala* (Praha: Mladá fronta). ISBN 80-204-0663-8

Zumr, Josef

1967 „Klímovo básnické dílo“, in: *Orientace*. Roč. 2, č. 3, s. 46-47

Zumr, Josef

1967 „Český román vznikl...“, in: *Orientace*. Roč. 2, č. 3, s. 65

Textové přílohy

č. 1: „*Někdy ale byly v lágru i dojemné chvíle. Ti, co k nám přišli z Moorgebiet, nám vypravovali věci, že jsme byli šťastni, že jsme tady, v suchu, v koncentráku... Byli odněkud z Lüneburských vřesovišť, z kraje války to bylo komando jen pro řemeslné zločince, kteří si práci v močálech zkracovali trest na polovičku, ale pak tam dělali i politici, pro úmrtnost... Bydleli v barákách na kůlech, pořád ve vlhku a od slunka do slunka zavázeli bažiny, na ty se potom sázel vřes a na to vřesoviště les. Zpívali takovou smutnou píseň, kterou jsme potom zpívali i my, i v jiných koncentracích... asi takhle... ‘ Vašek se napřímil. ‚Wir sind Soldaten... wir rücken mit Spaten, für uns ist kein Frühling da. Pak nějak jako... Vidíme slunce jen závojem komárů... A končilo to: Die Arbeit ist unendlich... ‘ Zůstal jsem stát s manganem na hraně koryta. Koukal jsem se do bazénu na čištění odpadových vod, ale že byla voda teplá, u břehů se zelenala tráva. Pak jsme nakládali, chvíli seděli, ale Vaškovi všechno připomínalo těch šest let. ‘ (Hrabal 1993: 162)*

č. 2: „*Tak to má bejt!’ zvolala Jarmilka v slzách. Pak zvažněla a optala se: ‚Dědo, kdyby mi to všechno nevyšlo, co myslíte? Neměla bych Jarouškovi poslat prosebnej dopis?’ Ale právě došli tři kanálníci a jeden z nich zvolal: ‚Dědku, ty stará hrachovino, co myslíš, máme dát na Chomutov křížek?’ Staroch zachrčel: ‚To bych nedal... leda rozepsat tries, posledně jsem ujel... Mázla se mi tam kurva dvojka!’ Jarmilka zatahala starce za zástěru: ‚Dědo, co myslíte, mám poslat ten prosebnej dopis?’ Stařec se ale chmuřil víc a víc. Pak řekl: ‚To bych si raději posichroval Zbrojovku, jedna, dvě, kříž. A na Chomutov jako překvapení bych dal tutovou jedničku... ‘ ‚Dědo, prokristapána, mám poslat ten dopis?’ Ale starý kanálník, když se vrahounsky rozhlídl, pošeptal kamarádům: ‚Hutě jsou favoriti... Ale já už dvě noci nespím pro tu košíkovou. Ta Bratislava mi dává zabrat. ‘ Jarmilka obešla starce a postavila se před něj: ‚Dědo, mám poslat ten prosebnej dopis? Ježíši!’ Starý kanálník odsunul Jarmilku jak záclonu a vyskočil: ‚Na Bratislavu musíme dát stejně jedniček a dvojek... V košíkový je nerozhodně vzácnost... Ale co kdyby?’ mučil se kanálník. ‘ (Hrabal 1993: 169-170)*

č. 3: „*Jarmilka na mě kývá a hned vidím, že to bude nějaké smutné poselství. Beru hrníček do ruky, dívám se jinam a ptám se: ‚Tak co je?’ ‚Víte, strejdo... víte, vono je to tak smutný, když žábý ze stejného ročníku jsou už šťastně vdány... ale já? Co jsem vám říkala, tak všechno jsem si namlouvala, myslela jsem, že se jako vzbudím a všechno bude tak, jak jsem si to vymyslela...*

Ale von mě nechce, von si mě nevezme... už ani na mě nemluví... Myslela jsem, že se snad pozná...‘ Držím hrníček, dávám ho na stůl a zase jej беру do prstů. Nevím co říct, a tak obracím: ‚Já vím, že jste dřív ráda tancovala, že?‘ Jarmilka slzela, ale dívala se už někam do radosti. ‚Já? Každou tancovačku jsem zběhala. Když se tancovalo na Kladně, šla jsem na Kladno, když byla muzika v Buštěhradě, tancovala jsem v Buštěhradě, když dechovka řádila v Hřebči, vytáčela jsem rohy v Hřebči... A doma, u nás? Co vám mám vypravovat! Chodilo nás třicet, naši kluci, samí bijáci, jen se někdo na mě špatně podíval, a už kluci všechno porichtovali...‘“ (Hrabal 1993: 166-167)

č. 4: *„Sluší ti to, dceruško, sluší,‘ řekl otec a zvedl k obličejí kulaté kapesní zrcátko, díval se do něj a pak ukázal prstem na fotografii mezi okny, fotku silného muže v rozhalené košili, jak stojí u biliáru a křídí si tágo, ukázal na tu fotografii a řekl: ‚Z takovýchhle začátků, takovýchhle konce,‘ dodal a zadíval se do zrcátka a objel si prstem vrásky kolem úst. ‚Tatínku,‘ řekla Rosetka a jak manekýnka se otáčela, aby se ukázala ze všech póz. ‚Sluší ti to, děvčátko,‘ hovořil otec tiše, ‚pěkně se bav, tak jako jsem se já rád bavíval, a radím ti, vždycky chtěj bejt něčím lepším, tak jak jsem to dělával i já... já, kterej dneska už vím, proč kamarádi od biliáru už nejdou a nepřijdou. Já sám bych za sebou nepřišel taky,‘ řekl usměvavý otec a podíval se znovu do kulatého kapesního zrcátka a dodal: ‚Jen kdyby tady se mnou byl můj kocourek, můj kocour, kterej mě vidí pořád tak, jako bych byl mladej a hezkej a milej a tak, víš?‘ Pod okny zabečel klakson. ‚Taxík je tady,‘ zvolala Rosetka, ‚tatínku, dobrou noc!‘ a poslala vzduchem hubičku. ‚Jdi, holčičko, a bav se, bav, tak jako já jsem se bavíval, když byl můj čas,‘ pošeptal otec [...]“ (Hrabal 1993: 325).*

č. 5: *„To se musí umět. V Kolíně mě žalovalo dvacet krejčích, že prej podepsalo přihlášku do Opory v stáří jakoby v hypnotickém spánku. Tak jsem si vzal řeč a tak jsem se ubránil, že těch dvacet krejčích odvolalo žalobu a ještě jsem na chodbě udělal dva přisedící, znalce... To vůbec, už jak berete za kliku, musíte bejt soustředěná, odhodlaná. A jak vejdete ke klientovi, jednou ranou jej srazit, jak tygr... a co nejkratší cestou vykonat na něj psychický nátlak, aby podepsal přihlášku a zaplatil... jak v hypnotickém spánku. Jen žádnéj dialog! Monolog!“ (Hrabal 1993: 222)*

č. 6: *„Povídám šeptem: ‚Jarmilko, tak jsme už tady, tadyhle já a Vašek Průchů. Z peci vás nechají pěkně pozdravovat a pořád se jenom ptají: ‚Kdypak už ta holka přijde?‘ A na štoplích*

taky říkají: ‚Nikdo neuměl tak nosit svačiny jako Jarmilka.‘ I závodní vás pozdravuje...‘ Vašek vybalil z aktovky modré prádýlko, ruce se mu třásly, když to držel za ramínka ve vzduchu. ‚Tohle jsme vám přinesli...‘ breptal. ‚To vám posílá celá ocelárna... A že ještě pošlou botičky... a papučky... a ženský od peci vzkazují, jestli máte dost plínek.‘ Olízl se. ‚A divířkařka Mařka vám vzkazuje, že malýmu Jarouškovi už plete kabátek.‘ (Hrabal 1993: 173-174)

č. 7: ‚Máte pěknou hospodu a já si ji zapamatuju. V každý hospodě někdo něco řekl, vo čem se dovíte jen v učenejch knihách. Tak u Pinkasů plakal jeden host do piva a říkal, – pravý vzdělání znamená zruinovat se. – U zlatýho tygra řekl jeden rada, – z lejna bič neupleteš, a když upleteš, nezapraskáš. – Na Kolčavce povídá harmonikář, – pravej mužskej je vždycky drobet přivožralej, trošku je nastydlej a kapánek smrdí močůvkou. – U dvou babiček řekl brejlatej student, – kluci, moderní umění je kuří voko, do kterýho se dostalo ječný zrna a do toho zrna se chytla obilná sněť. – U Rozkošných pověděl mrňavej konduktér, – mindráky jsou oslavou člověka. – U zlatý palmy doznal se chlap s cvikrem, – cokoliv říkám, hned si zas vyvracím. – V Ticháku řekla domovnice, – sprostý slova jsou střelný modlitbičky proti sprostáctví. – Kelnerka U bílýho beránka řekla, – v tak lidnatým městě a já jsem tak samotinká. – U anděla věštil mlíkař, – moderní lidi začnou chodit pěšky. – Jedna slečna U Šenfloků prohlásila, – hlubokej zážitek je to samý jako univerzitní knihovna.‘ (Hrabal 1993: 139-140)

č. 8: ‚Pak vzpomínal: ‚To když se esesáci nudili, vyvolali apel a uspořádali Dětský den. Nejdřív jsme museli tancovat Barentanz. A za deset minut ti slabí padali a esesáci je dobíjeli. Pak nařídili Gänsemarsch, pak Blindkuh, a zase ti, co odpadli, byli dobiti. Tak jsme hráli na skákačku, na sedanku, na nebe – peklo – ráj a nakonec bývalo válení sudů.‘ Opřel jsem lopatu, vzal Vaška za rameno a koukal jsem se na něj, ale nebylo na něm vidět už nic z toho, o čem vypravoval. Když jsem stáhl pytel grafitu, vyběhla ustrašená krysa. Vašek řekl: ‚Hele, krysa! Esesáci jich měli plný klece a pro zábavu je krmili chlebem. My jsme si často opatřovali chleba jedině tím, že jsme odlákali krysy do jiného kouta a vždycky některý ten heflink jim ten chleba ukradl. Jednou jednoho kousla a on z toho umřel.‘ Vzpomněl jsem si: ‚Když jsem dělal v cáglágru, tak jsem si jednu krysu skoro ochočil. Přesně v půl jedenáctý se vyhoupla zpod koryt a já ji krmil. Pak už to bylo tak, že žrala na půl metru přede mnou. Pak mi ji chlapi chytli do pasti, vhodili ji do koryta s kyselinou solnou a koukali se na ni, jak ji ta kyselina vysvlíká nejdřív z chlupů, potom z kůže.‘ (Hrabal 1993: 153)

č. 9: „Nevím, co říct, tak jdeme z přítmi do světél lamp a závodní rozhlas shůry se otrásá dechovkou a Mugraueři radostným hlasem zpívají: ...zelená se na souvrati čočovička zelená... Jarmilka, zalehlá do popruhů nůše, zdvihá hlavičku a křičí do nebe: ‚Jděte do háje a nepřipomínejte mi polku! Co teď z toho mám? Šla jsem si koupit kočárek, ale čtyři tisíce, a kde vzít a nekrást? A kde vezmu prádýlko? Co?‘ Ale Mugraueři, jako by neslyšeli Jarmilčin hlas, švitoří dál: ...půjdu tam po svítání, proč, já dobře vím... Jarmilka ukázala prstíkem na sebe a řekla: ‚To jo, jen dávejte ubohejm holkám rady! Já jsem to taky dobře věděla, a teď to mám! A na co šáhnu, to stojí samý tácy!‘ Tytéž hlasy, ale už z jiného ampliónu, nám kráčí vstříc a zase se radují: ...aby naši věděli, že tam chodím za tebou... Jarmilka se tak pěkně podívala a řekla: ‚Von člověk těm hlasům nemůže utýct, narafičino to mají pěkně.‘ (Hrabal 1993: 160-161)

č. 10: „Otec byl klidný. Klekl vedle pana Baltisbergra a pomáhal sestřičce stáhnout přilbu. Šlo to ztěžka a zpřelámaný závodník se snažil vstát a jakoby vycouvat z toho těla. To ale bylo poslední vzepětí, protože pak se zlomil a zvracel krev. Šeptal: ‚Ich bitte... ich grüsse...‘ Hlava mu klesla a obnažené nervy sebou škubaly, a právě když vysvitlo slunce, krev se zatřpytila jak řinoucí se rubíny. Traťový rozhlas hlásil z mokrého listí: ‚Veselkou právě projel Horst Kassner a za ním Heck, oba na strojích NSU. A dopředu se propracovávají naši. Kvěch a Koštýř na čízách! A milí diváci, naskýtá se nám krásná podívaná. Pomalu se snáší helikoptéra, lehká a elegantní jak vodní vážka. Taková škoda, že není možno ten pohled shora přenášet televizi. Prosíme diváky, aby se nepřibližovali. Helikoptéra, dříve než přistane, rozhodí letáčky, abyste nezapomněli, že příští neděli je letecký den.‘“ (Hrabal 1993: 57-58)

č. 11: „Dobře, protože přikoupili sedum korců polí,‘ řekla selka a držela si obrovské ruce na klíně, ‚akorát že ten jejich Karlíček má po smrti. Zejtra to bude akorát měsíc, co měl pohřeb. Taky doplatil na kamarádšoft se zvířatama. Měli hříbátko a to se naučilo chodit do seknice pro cukr. Ale loni o řípách si přišlo do kuchyně, tam se čehosi leklo, praštilo se o plintrám a zjankovatělo a rozsekalo nábytek. Starej Hodač po něm skočil, ale než tomu hříběti dal deku přes voči, tak koplo Karlíčka. A pak ho začala bolet noha a Karlíčka museli dát do nemocnice a tam mu uřízli nohu a přitom jim tam umřel. Hodačovi chtěli vidět synáčka v rakvi, ale jak tu rakev votevřeli, tak honem ji zase zavřeli, protože ta uříznutá noha ležela podle mrtvolky. Ale

jináč na vesnici je, pane notáři, teďka nuda, nic, co by tak stálo za trochu řeči.““ (Hrabal 1993: 184-185)

č. 12: *„Krása, ale podívejte se, co se stalo tatínkovi!“ povídám. „Co?“ rozhlížel se Jirka. „Co! Tohle!“ povídám a zavíklal jsem srpem, který trčel z hlavy pana Burgána jak ohromný zobák. „Au!“ řekl pan Burgán. „Jo tohle,“ mávl rukou přítel, „já myslel bůhvíco se nestalo. Maminko, jen se podívejte, tatínek jistě zase honil vosy! Tatínku, tatínku!“ hrozil Jirka a smál se a dodal: „U nás není nikdy o legraci nouze.““ (Hrabal 1993: 293)*

č. 13: *„A po hrázi a po opuce si to tam na druhé straně řeky vykračoval pan děkan v tvrdáku a zrovna takový děkan v černých šatech kráčel vzhůru nohama k řece, a když červená jupička pradleny a černý kabát se k sobě rovnaly jako červená tečka a nad ní černý vykřičník, to samé se zrodilo v hladině, ale s převráceným významem, takže když pradlena pozdravila velebného pána, ten se uklonil a dlouhým pohybem smeknul tvrdák tak, že v odrazu v řece vypadal, jako by nabíral do toho klobouku vodu...“ (Hrabal 1993: 189-190)*

č. 14: *„Tatínek,“ přikývla dívenka, „ale pánové, můj tatínek, to vám je numero! Toho mi musí každé závidět. Můj tatínek je sadař a jednou přešel dodávkou kulhavou sousedku Dymáčkovou a byl z toho soud. Tatínkovi nepřátelé se radovali, zaplat' pánbu, starýho Kříštu dají do lapáku nebo bude platit jako mourovatej. Ale k soudu přiběhla stará Dymáčková bez berlí, jak čiperka, líbala tatínkovi ruku a děkovala mu, že ji tak krásně přešel, že teďka nekulhá. Jen škoda, řekla, že ji tatínek nepřejel před třiceti lety, že by se byla určitě vdala.““ (Hrabal 1993: 329)*

č. 15: *„To jsme si koupili sajdkáru, otec už minul koně, napálil tam zase plyn, ale chytli jsme za zákolník vozu a otočili jsme se kolem osy. Já jsem vletěl na hrušku a tam jsem si zlomil klíční kost. Bylo to o prázdninách, hned první den prázdnin... že jsem nepropadl, tak jsme jeli do Prahy, aby mi za krásné vysvědčení koupili klobouk... Otec přeletěl řídítka a vrazil si brejle do očí, brácha vypadl z vozejčku a nic se mu nestalo... ale otec se nám chtěl na silnici střilet, jak mu tekla krev, tak neviděl. Křičel: „Já jsem slepej!“ Tak jsme se na něj věšeli... ať nás zastřelí taky... ještě že tam byli lidi.““ (Hrabal 1993: 18)*

č. 16: „*Můj tatínek měl parádnější malér,‘ řekla a čistým hadříkem čistila hlínu z volské kýty, ,pánové, tatínek měl otevřenou výkladní skříň a jako můj Fanánek dával do prasečích hlav citróny. A zrovna kolem jede nákladní auto a tomu autu se utrhlo přední kolo a to kolo zrovna letělo a tatínka strčilo do zadku tak, že tatínek strčil nejdřív ten citrón do vepřový hlavy a pak i s tou vepřovou hlavou prorazil skříň a octl se rovnou u špalku, kde maminka se zvednutou sekyrou dělala parádu do polívky z telecích kostí!‘“ (Hrabal 1993: 208-209)*

č. 17: „*[...] když vrchní kuchař s kancléřem a panem Brandejsem sestavovali jídelní lístek pro tři sta hostů, celých šest hodin na tom jídelním lístku pracovali a pan Brandejš pak dal svoje lednice zavést padesáti telecími kýtami, šesti kravami na polévku, třemi hříbaty na bifteky a jednoho valacha na omáčku, šedesáti prasátky ne větší váhy než šedesát kilogramů, deseti selátky, třemi sty kuřaty, nepočítaje srnce a dva jeleny, s panem vrchním Skřivánkem jsem poprvně sestoupil do našich sklepů a sklep mistr znovu pod kontrolou vrchního přepočítal zásoby vín a koňaků a jiných destilátů... [...] poprvně jsem viděl celou stěnu s trčícími láhvemi Heinkel Trocken, a šumivých šampusů od Veuve Clicot až po firmu Weinhardt z Koblence, celé stěny Martelů a Hennessy koňaků, stovky lahví všech možných značek skotských whisky, ale také jsem viděl vzácná vína moselská a rýnská, a naše bzenecká z Moravy a česká z Mělníka a Žernosek [...]*“ (Hrabal – *Obsluhoval jsem anglického krále* 1993: 86-87)

č. 18: „*A loudali se ke kanálu. Na druhém konci pracovala druhá parta, háčkama sundávali z ingotů klobouky. Jeřáb se vždycky snesl, až háčky zazvonily o ocel, pak kdosi rychle přiskočil k růžové oceli a s tváří odvrácenou, avšak se šilhajícima očima rychle zapnul háčky za ucha klobouku... a rychle odstřelil. A jeřáb zabral, vytrhl klobouk a už jej unášel... jen šedivý kruh se nesl přítímím nad kanálem... jak bublina, jak kroužek kouře... až zmizel... ,Tak klucí,‘ rozhodl předák, když si nasadil čepici, ,hned pod osmičkou si připravíme kanál na šarši, nejdřív ale vyndáme svině a kořeny. A když bude nějaká ta svině těžká, ty, Hansi, půjdeš dozadu za esku, přineseš obruče ze soudků od manganu, vždy jednu obruč na jeden konec svině, druhou obruč na druhej konec svině... a granik vám to vytáhne háčkama, ju?’“ (Hrabal 1993: 25-26)*

č. 19: „*,Tohleto je, pánové, variace na ty drahý lidský ručičky, ty drahý lidský ruce! Tady jede vlakem kluk za holkou a veze jí kytku růží. Tady ho vidíte, jak stojí, jednou rukou se drží rukojeti vagónu, ve druhý třímá kytici. A tady seskakuje, ale noha, jak vidíte, se mu smeká a*

mladík padá na kolena. Tady prosím jedno kolo mu ujelo tu ruku, ve který drží ty kytky. A jeho snoubenka, jak vidíte v pozadí, zvedá ruce! A tady ta ujetá ruka se zakutálela za kolej. A tady vidíte, jak mladík tou rukou, která mu zbyla, jak šáhl pro tu ruku, která pořád drží tu kytku. Ale vlak pořád ještě jede, a tak to další kolo mu ujelo tu ruku, co držela tu první ruku, co držela tu kytku... A tady vidíte, jak ten bezrukej mladík se posadil, a stupátko, protože vlak odjížděl, to stupátko mu rozbilo hlavu a von se kácí... “ (Hrabal 1993: 245)

č. 20: *„Pak tékal očima po dílně a povídá: ‚Ale víte, až sem ten mamlas s modrejma vočima přijde, co mu udělám?‘ a rozhlížel se, ale ani kopisty, polena, ani šarovací háky od pece jej neinspirovaly. Až s rozkoší setrval na sázecích lopatách. Strhl jednu tu lopatu, běžel na konec dílny, potěžkal ji a vyrovnal do vodorovné polohy, rozběhl se proti stěně pece a vši silou tou lopatou do ní vrazil. Náraz byl prudký, že se mistr svalil na zadek, ale jásal: ‚A takhle, takhle mu naperu tu lopatu rovnou do držky! A takhle mu tam s ní budu verglovat!‘ Ukazoval, jak se tou lopatou bude babrat v pojišťováku s andělskýma očima. A pak, když chtěl vstát, zůstal mistr ještě chvíli na čtyřech a domýšlel ten obraz: ‚Mě povedou četníci do lapáku, ale jeho rovnou do márnice. “ (Hrabal 1993: 72-73)*

č. 21: *„[...] vložil jsem obě ruce do horké vody, díval se, jak zvolna ze mne vytéká krev, jak je voda růžová, jak ale pořád ta červená krev tak znatelně proudí, jako by mi ze zápěstí někdo vytahoval dlouhý, pérující červený fáč, tančící závojiček... a potom jsem houstl ve vaně, tak jako houstla ta barva, kterou jsme natírali ten plot kolem celých státních dílen a museli jsme do ní lít terpentýn... [...] a potom ty soustředěné modré a fialové kruhy, které pérovaly jako pohybující se barevné spirály... “ (Hrabal 1994: 78)*

č. 22: *„Na podlaze leželi dva mrtví havrani. Když jsem přišel z nemocnice, byly takové mrazy, že v lesíčku za naším městečkem, kam se slétávala hejna vran a havranů, stromy byly ověšené těmi černými ptáky, třpytili se v dopoledním mrazivém slunci, a když jsem přišel k lesíčku, viděl jsem tisíce těch havranů po zemi, kolem každého stromu, jak přezrálé bosenské švestky... plný lesík mrtvých, i ti, co seděli na větvích, i ti byli mrtví, zmrzli ve spánku. “ (Hrabal 1994: 80)*

č. 23: *„Jako děti jsme si hráli na schovávanou a můj kamarád se oběsil v komíně na trojnásobném drátě, jsa zcela posedlý představou, jak se asi budou tvářit ti, až jej najdou*

v tak nezvyklé skrýši. Znal jsem nábožensky založeného člověka, který zatoužil tak po svatosti, že za noci nadzdvihnul víko krypty v kostele a zamotav se do těch rouch a zkamenělých střev a hnátů nějaké blahoslavené ženy, prostřelil si hlavu a současně za sebou zavřel víko, takže ho našli až za léta! Až se skoro podobal té blahoslavené, po které toužil! (Hrabal 1994: 309) [...] Řekněte, není to krásné takhle v plných silách odejít? Svobodně a v plném vědomí.“ (Hrabal 1991: 19)

č. 24: *„Počátek této tragédie je v tom, že dva dobří bratři obětovali Hospodinovi, který ale z nepochopitelných důvodů na jednu oběť vzhlédl a na druhou se ani nepodíval. Tím Hospodin z Kaina udělal bratrovraha, tuláka a běhouna se znamením na čele, aby výčitkami svědomí se zabíjel jen Kain, sám a sám. Lze se domnívati, že Kain od té doby žil v permanentní situaci protikladů mezi svobodou a nesvobodou, determinismem a indeterminismem svého žití. Postupujeme-li s Kainem z přítomnosti do budoucnosti, musíme sdílet s Kainem jeho svobodu, a tedy indeterminovanost jeho rozhořčení na Hospodina jako na intelektuálního původce bratrovraždy. Díváme-li se však na Kainovu situaci ze stanoviska majitele všech časů, Hospodina, s odporem pochopíme, že Kainův život byl už předem determinován při obětování, aniž Kain co udělal, ba naopak, že byl označen na čele už v situaci, kdy nevinně obětoval.“ (Hrabal 1994: 327)*

č. 25: *„[...] viděl jsem časopis ze Západního Německa, tam se vozejí koně, až odněkud z Rumunska koně, otevře se vagon a tam je uškrcenej kůň, viděl jsem v tom časopise obrázek, jak koník po takovém transportu tři dny na cestě, nechtěl vyjít z vagonu, tak doktore, vy chcete být spisovatel, tak tohle máte vědět, tak na tom obrázku já vám ho přinesu, já vám ho dám, tak tam na obrázku a pak v reportáži stálo, že když koník nechtěl vyjít z vagonu, tak mu honák vyříznul jazyk, a když ani pak nechtěl, tak ho podríznul rovnou ve vagonu... doktore, vy jste spisovatel, proto vám tohle říkám, protože spisovatel by měl vědět všechno...“ (Hrabal 1995: 87)*

č. 26: *„[...] paní Věra, ta, která teď dál usiluje, aby získala predikát baronin von Tunkel, dál vyzvídala na Mileně... Karloušek blil? A Milena s modrým tikem na oku, tváří maličko staženou po infarktu, mávla rukou, a než vyšla na dvůr, řekla s velkým smíchem... Kdyby jen to!... A vešel básník pan Marysko, celý mastný, jak tváří se tisknul a doprovázel řezníka s půlkou prasete, vešel a řekl... Pěkně vás vítám, luzné víly... Milenko, dostal jsem hlad, dej mi*

taky jitrnici a krupáka... a místo chleba budu přikusovat prasečí ucho... Tady máte, maminko, povídám, tu vaši americkou grotesku, a jako pointu, maminko, vešel do kuchyně pan doktor Halíř, tak jak se skulil do močůvky, tak tady stál, měl krásné oči a prosil, že teď nastala chvíle, aby Karel, zástupce koncertního mistra v Národním divadle, aby zahrál na cello tu volnou větu z Dvořákova koncertu...“ (Hrabal 1995: 448-449)

č. 27: *„Řekl jsem s ďábelskou příchutí v hlase, že jedu pro břitvy! [...] Pro dvě břitvy, jednu na ruku pravou, jednu na ruku levou, tedy jedna břitva a jedna břitva jsou břitvy dvě, paní. [...] Ach, paničko má zlatá, protože vylezu na vysoký žebřík a celou hodinu tam se budu kymáčet, jak větříček bude vát! Celou hodinu budou větvičky a halouzky zmítat mým tělem, jak strašákem proti špačkům! A pak někdo zavolá a možná nezavolá! Pak někdo vystřelí a možná nevystřelí, ale já poletím, sletím z vršku, ale ne dolů, má zlatá paní, ale nahoru, vzhůru, vzhůru! [...] Ženský hlas, a nedalo se říci že ženský, lidský hlas, a ani se nedalo říci že lidský, mi nesrozumitelně odpověděl. Ta ženská, co tak ráda trhala ovoce, omdlela.“ (Hrabal 1994: 294)*

č. 28: *„[...] ach, ten svět tedy musí bejt krásnej, tak krásnej jako to srdce vašeho tatínka, to srdce veliký jak kbelík! Tak krásnej musí bejt svět jako váš tatínek, kterej se vám proměnil ve dvě kulatý zrcadla v zatáčce smrti. Zlatí pánové, za dva měsíce uvidím, přijdete si se mnou na počest zatančit? Odhrnuly se dveře. ‚Jízdenky prosím,‘ řekla mladá konduktérka a zívala nudou.“ (Hrabal 1993: 334)*