ným povahou materiálu či metodologickým zájmem těch, kteří do sborníku přispěli, se nelze vyhnout, nechceme-li se vzdát normální výměny názorů, která je součástí každého poznání.

Přes jistou neúplnost, danou i stavem vědeckého průzkumu současné literatury, stati soustředěné ve sborníku cosi sjednocuje. Jsou pokusem o problémový, syntetizující pohled na současnou tvorbu, pokusem najít hranice mezi vykladačstvím a hodnocením.

září 1964 – březen 1965 RADKO PYTLÍK

Hrabalovy konfrontace

Přemysl Blažíček

Bohumil Hrabal se odvrací od příběhu jakožto pevné kompoziční osy svých povídek tak rozhodně, že i na podkladě souhlasného celkového směřování moderní prózy to je pociťováno jakožto jeho osobitý rys. A to tím výrazněji, že jednotlivé epizody jeho povídek bývají naopak značně dějové. Na první pohled by se proto mohlo zdát, že Hrabalovy povídky jsou výlevem spontánního vypravěčského talentu, chrlícího jednu historku za druhou bez hlubší souvislosti a smyslu. Zjištěním, že jednotlivé výjevy a scény zde nestojí v náhodných sousedstvích, ale že se k sobě vážou na základě vzájemných konfrontací, vlastní otázky teprve začínají.

Hrabal spojuje jednotlivá slova a věty pokud možno souřadně, spojkou „a" se to u něho hemží. Také v rovině fabulační se uplatňuje souřadnost. Neexistují jevy významné a nevýznamné, všechno je hodno pozornosti: smrt slavného motocyklového závodníka stejně jako dychtivost dvou učedníků, kteří se přišli podívat na jeho jízdu. 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 zreálňování a zpřítomňování všeho, čeho se dotkne, bezstarostně překračuje hranice pravděpodobnosti, a tak např. přesně vidíme, co dělá a jak se tváří Armstrong hrající a zpívající v rádiu, jenž jako by z rádia vystoupil, aby byl uveden v přímý, bezprostřední vztah k tomu, co se odehrává v pokoji Gastona Košilky. V řadě povídek obrazy na stěně prolamují rám, který je odděluje od světa reality; nejsnáze ve fantasticky pomalovaném domku pana Nulíčka, v němž např.: „nad postelí mladá žena klečela a prala ve vodě potoka dršťky a podle vrbiček ujížděl muzikant . . ." Určení „nad postelí" je zde v jedné řadě s dalším „podle vrbiček", i když jen druhé se týká obsahu malby,

kdežto první jejího umístění. Zde měl autor usnadněnu práci právě tím, že pan Nulíček sám už učinil své malby bezprostřední součástí všech pomalovaných ploch svého příbytku.

Ještě víckrát se budeme moci pro objasnění Hrabalova umění obrátit k obdobám s tvůrčí metodou kůžičkáře a malíře pana Nulíčka. Tak hned při druhém nutném předpokladu Hrabalových konfrontací: „A všechny stěny chlívků, kůlen i stavení, všechno bylo pomalované emailovými barvami a jeden obraz přecházel v druhý, aniž s ním souvisel." Také Hrabal nejenže řadí své obrazy v jedné rovině, v jediném toku, ale činí to také tak, že si obrazy navzájem zachovávají jistou samostatnost, že jsou navzájem jasně ohraničené. Takže přesněji řečeno do sebe nepřecházejí, ale narážejí na sebe. Každá konfrontace uvádí do souvislosti jevy navzájem nesouvislé, odhaluje něco společného na evidentní rozdílnosti. Hrabal při tomto jasném ohraničování, osamostatňování jevů postupuje tak, že oslabuje výhodu, kterou má literatura ve srovnání s uměním, jemuž se věnuje pan Nulíček: možnosti vyjádřit časovou posloupnost. Když chce pan Nulíček znázornit tragédii mladíka, který seskakuje s jedoucího vagónu a který postupně přijde o obě ruce a nakonec padá s roztříštěnou hlavou, musí nakreslit cyklus patnácti obrázků. Také Hrabal používá tohoto zestatičťujícího postupu, také on celistvý výjev nějakého dění rozkládá na jeho izolované části. Co získá za cenu této ztráty? Udělá něco, co nenapadlo pana Nulíčka: jednotlivé obrazy cyklu od sebe odstřihne a vloží mezi ně obrazy jiných výjevů. Rozbíjí dva či více celků na části, aby z nich složil celek nový – dělá koláže. Výtvarné umění nemůže vyjádřit věci v časové posloupnosti, ale může je vyjádřit najednou vedle sebe, což právě nedokáže literatura. Hrabal s nevýhodou výtvarného umění získává jeho výhodu. Tím, že rozloží dva nebo více výjevů na části, které navzájem proplete, jsou tyto výjevy vyjádřeny postupně a přece najednou, tj. postupně jsou uváděny jejich části, kdežto ony v celku jsou čtenářem vnímány současně.

„Prosím pravil pan notář a vstal, pročež si pohovoříme o formách testamentu, řekl a pak hovořil a přitom hleděl oknem na druhou stranu řeky, kde slunce donutilo barvy, aby se skoro vypařily. Teď tam přijela červená lodička se žlutými štráfy, lodička pomalovaná jak zmrzlinářský vozík, lodička pana Břichňáče, strojvedoucího na penzi, na přídi ta lodička byla popsaná ozdobným písmem, na každém veslu byla rovněž tím ozdobným písmem napsaná celá adresa pana Břichňáče, který vesloval v dlouhých trenýrkách, na kterých u pasu byla vyšita hůlkovým písmem taky celá adresa pana Břichňáče, který měl na nohou cvičky, rovněž pečlivě popsané adresou, pan notář se díval a dál se kochal řekou a dál hovořil o poslední vůli, zatímco ta červená lodička házela červené reflexy po vodě a stromech, pan notář si připomenul, jak před lety celé město vítalo pana světícího biskupa z Litoměřic, nádraží bylo plné družiček, baldachýnů, korouhví, městské rady, muziky, avšak salónní vlak pana světícího biskupa byl opožděn a výpravčí hnal po průběžné koleji nákladní vlak, který řídil strojvedoucí pan Břichňáč, který když projel vjezdové návěstidlo, vyklonil se z lokomotivy a požehnal perónu velikým křížem, který nakreslil rukou ... a družičky začaly sypat kvítí a hudba začala hrát Tisíckrát pozdravujem Tebe ... ale stanicí projížděl vlak s uhlím. Teď červená lodička zmizela za smuteční vrbou a přenesla všechny obrazy a všechny nápisy jinam ... ,... proto i majetek může být měřítkem lásky rodičů k dětem, které na zděděné usedlosti budou hospodařit dál ...' dopověděl pan notář."

Vidíme zde všechny rysy a předpoklady konfrontace, o kterých jsme hovořili. Za prvé jsou konfrontovány tři výjevy zcela samostatné a jasně ohraničené: to, co se děje v kanceláři pana notáře, to, co pan notář vidí na řece, to, na co si vzpomíná. Za druhé: s předchozím dějem a jeho ústřední postavou je bezprostředně spjat jen výjev v kanceláři, zatímco lodička s panem Břichňáčem je z hlediska děje zcela vedlejší. A přece je jí věnována důkladná pozornost. Dokonce i výjev z minula, který vyvstal v notářově mysli

pouhou asociací při pohledu na pana Břichňáče, je zde rozvinut se stejnou detailní názorností jako přítomná realita. Místo aby byly hierarchizovány, řadí se k sobě všechny výjevy na stejné úrovni. A konečně za třetí jsou tyto výjevy navzájem propleteny, rozvíjejí se před čtenářem jakoby najednou a jsou tak pro něho nutně uvedeny do vzájemného vztahu. Tento vztah ovšem postrádá jasnost logických souvislostí mezi takovými výjevy, které vyjadřují jednotlivé etapy děje či duševního vývoje postavy. Co vyjadřuje tento vztah, jaký je smysl toho, že tři izolované výseky života byly před našimi zraky spojeny v jeden celek, není příliš zřejmé. A to také je příčina, proč čtenář zvyklý na tradiční typ prózy vidí v Hrabalových povídkách izolované výjevy, spojené jen vnějškově a náhodně.

Z naší ukázky je zjevné alespoň něco, co by bylo možno přehlédnout u celé povídky: určitá jednotná atmosféra, jakási – v daném případě téměř lyrická – sugestivnost. V rozporu s výsledným dojmem však vidíme, že po přímém lyrickém vyjádření citu zde není ani stopy, že celou pasáž charakterizuje naopak přísná věcnost a skoro by se dalo říci popisnost. Pan Břichňáč s lodičkou, to je přece popis, a také historka na nádraží je podána s pečlivou neosobní popisností. Popisnost v negativním slova smyslu znamená takový postup, který veden falešnou snahou po vnější úplnosti a věrojatnosti, dává vzniknout samoúčelným pasážím, nevyjadřujícím nic kromě sebe samých. Co vyjadřují výjevy Hrabalových povídek kromě sebe samých, jaké náznaky jsou v nich skryty, jaký symbolický význam, jaký podtext? Nic, nic z těchto výdobytků moderního umění: scéna za scénou se vlečou, popisované se stejnoměrnou důkladností. „To je propracovaná práce na skle, co?" řekla by paní Nulíčková.

Paní Nulíčkovou by výtka nemodernosti nezalekla, ona je na malířskou důkladnost svého syna hrdá. Není tajemství Hrabalovy sugestivnosti právě v tom, co se zdá být jeho slabinou? Úmorné popisy pracovních úkonů z tzv. budovatelských románů neodradily Hrabala v povídce Bambini di

Praga od obrazu nočního mlácení obilí. Je zde jen popsáno, co se děje na mlátičce a kolem ní, a přece se čtenáře zmocňuje výrazný pocit radosti z práce i úlevy z jejího dokončení. Prosté vysvětlení celého tajemství je nám zde napovězeno, když čteme, že plevy chrlené do světelného proudu reflektorů „dávaly té noční směně fantastický detail". Základní příčinou sugestivnosti Hrabalových povídek je kupení detailů (nechme zatím stranou určení „fantastický"), ona mimořádná konkrétnost, při níž jako by se všechno odehrávalo v bezprostřední blízkosti našich očí. Několik řádek za citovaným úryvkem z Pana notáře čteme: „ ‚Já bych chtěla, abyste dal do 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 vráscitých úst kašičku." Z předchozího textu víme, že rolnice je stará, takže přídavné jméno vráscitý je zde nadbytečné, a upozornění na laciný pudr je z hlediska toho, co se zde odehrává, už úplně zbytečné. Tyto dva detaily však vyjadřují zcela určitou životní situaci, a o to Hrabalovi právě jde. Při příchodu rolnice a jejího manžela se dozvíme, že pan notář je znal už čtvrt století, když k němu přišli jako novomanželé (a zase hezky v detailech: „ona v selském a s modlitební knížkou, on ve štruksových rajtkách, holínkách a mysliveckém kloboučku, oba tenkrát důstojní jak králové"). „Dnes přišli zestaraní a oblečení po městsku." Co tato poslední věta obecně pojmenovává, to ony dva detaily *vyjadřují* s určitou citovou atmosférou jakési vyřazenosti. Cílem přitom není psychologický portrét. Detailní „popisy" slouží bezprostředně vlastnímu záměru Hrabalových povídek: vzájemné konfrontaci různých životních situací a postojů s jejich konkrétní atmosférou. Tak např. v první kapitole probírané povídky je konfrontována notářova odvrácenost od života s hemživým, vřískavým a trochu dryáčnickým životem pod okny jeho kanceláře a zároveň s dychtivostí jeho mladé písařky po životě. V citovaném obsáhlejším úryvku z druhé kapitoly na sebe naráží atmosféra kanceláře, v níž se pro-

jednává závěť, s barevností slunečného dne u řeky, komičností majetnické mánie pana Břichňáče a nakonec s břesknou humorností nezdařeného vítání pana biskupa. A také oba tyto poslední výjevy vstupují navzájem do kontrastního vztahu, neboť až do zrůdnosti komická figurka pana Břichňáče z výjevu u řeky se v notářově vzpomínce objeví v plném lesku nikoliv objektu, ale strůjce komedie.

Snaha po detailnosti je základní příčinou Hrabalova charakteristického rozkládání výjevu na jednotlivé části. Proto Hrabal osamostatňuje detaily nejen v jejich časové posloupnosti, jak jsme si toho všimli, ale i v prostorovém celku. Je možno dosáhnout uměle účinku ostrého světelného kužele, který vyřízl jen určitý úsek ze scény nočního mlácení, a vytrhávat z celku detail po detailu. Je také možno nechat ve tmě souvislosti, bez nichž je určitý detail nepochopitelný, uvádět scény buď vůbec nemotivované, nebo motivované teprve dodatečně a alespoň na chvíli tak v čtenáři vyvolat úžas, jaký se zmocnil pohřebního průvodu, obracejícího se v závěru povídky Pohřeb na opozdilého hosta, jenž celý zažlucený jásavě nad hrobem volá: „Jachtink!"

Označení, kterými jsme se pokusili určit několik konfrontací v Panu notáři, jsou velmi obecná (jak mlhavý je už sám termín „atmosféra"), a přece jsou ještě příliš úzká a schematická. V povídce, založené na fabuli, má konkrétnost jednotlivých výjevů své meze, protože tyto výjevy se musí ukázněně soustředit k rozvoji fabule. V Hrabalových povídkách, založených na konfrontaci, záleží naopak 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 specifičnosti. 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. Jednotlivé představy Hrabalových povídek neslouží kresbě postav, rozvoji fabule, nejsou podřízeny myšlence, a proto se mohou co nejsvobodněji rozvinout ve své konkrétní jedinečnosti. Sdělovací prostředek tohoto uměleckého záměru, jazyk, je však zároveň produktem a nástrojem myšlenkové abstrakce a schematizace. Lyrik ho může vychýlit směrem ke konkrétnosti a jedinečnosti obrazným pojmenováním, epik musí hledat možnosti v jazyce, odposlouchaném z jiných úst. Mnoho Hrabalových postav, majících výrazné zájmy a záliby, přináší do jeho povídek výrazy a slovní obraty, kterými jejich prostředí svým vyhraněným životním postojem ozvláštňuje jazyk. Řekne-li fotbalový nadšenec: „... vestrkal ten balón pod vingl", přenese do kontextu povídky určitou atmosféru pouhým slovním vyjádřením. Tuto konkrétní atmosféru v sobě může přenášet a vyzařovat ze sebe nejen slangová tvořivost, ale také charakteristické odborné výrazy. A tak se u Hrabala nejen slangové, ale i odborné výrazy motoristů, nimrodů, slévačů, kulisářů a dokonce i abstraktní pojmy právní či filosofické stávají nástrojem konkretizace. Zvláštní výrazy a obraty jsou ovšem jen nejvýraznějším projevem celkové Hrabalovy tendence ozvláštňovat jazyk svých postav příklonem k mluvené řeči.

Už několik desetiletí neplatí tvrzení, že moderní prózu vyznačuje přítomnost druhého, symbolického významu. Naopak, od výchozího okamžiku, kdy se druhý významový plán prosadil s plnou silou, charakterizuje vývoj prózy (včetně její symbolizující linie) úsilí o co největší věcnost a konkrétnost obrazu, o jeho zreálnění. Tím se zároveň konkretizuje a prohlubuje to, co obraz znamená. Ruce např. už nejsou prostě symbolem lidského bratrství; záleží na tom, jaké, čí jsou a v jakém kontextu se objevují: jsou nabity nejrozmanitějšími a nejprotikladnějšími významy. A tyto významy jsou s nimi spjaty tak pevně a bezprostředně, že jako by zmizely, ruce jsou ruce a nic víc. Vtip je jen v tom, že jednou to jsou žilnaté ruce stařeny, podruhé ruce řezníka Hyrmana s „prstíčky jak vuřtíčky" atd. Hrabalovy povídky výrazně dokládají, že zreálnění obrazu prohlubuje a zintenzivňuje jeho významovou stránku. Dochází tak k napětí, které jsme u něho označili jako rozpor mezi věcností obrazu a sugestivností celkového dojmu. Všimněme

si tohoto napětí z jiného úhlu, z hlediska účasti autorova subjektu.

Schopenhauer uvádí rozdíl mezi zájmem turisty, vnímajícího z galerie velkolepý ruch na amsterodamské burze, a mezi bankéřem, jenž si nic z toho neuvědomuje, cele soustředěn na příkazy, které dává svému zástupci. Schopenhauer tímto příkladem naznačuje rozdíl mezi průměrným člověkem, pohlceným praktickými zájmy, a postojem géniovým. Tento vidoucí postoj nad praktickými účely však charakterizuje zvláště určitý druh geniality, či prostě talentu, je to postoj umělce. Ať už v lyrice takto umělec nazírá svá vnitřní hnutí přímo, nebo svůj životní postoj odhaluje v méně bezprostředním, ale názornějším obraze světa mimo sebe. I když tedy také lyrik nazírá sebe sama objektivně, svobodně, stále je zde jeho subjekt bezprostředně přítomen, kdežto v epice jako by zmizel a zůstalo jednání jiných lidí, zaznamenané nezúčastněným pozorovatelem.

Nespoutané postavy Hrabalových povídek jsou pokornými služebníky jeho konfrontací: v jednotlivé scéně jednotlivé postavy ztělesňují vždy určitý postoj, či spíše určitý rys lidského údělu. Právě proto však mají daleko k jednostranným schématům. Za prvé: 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. Za druhé: dva rysy či postoje bývají konfrontovány nejen tak, že jsou ztělesněny dvěma postavami, ale často bývají odhaleny v jediné postavě; a opět – jak jsme viděli v povídce Pan notář na protikladu mladé a zestárlé rolnice, či na dvojí podobě strojvedoucího Břichňáče – nikoliv pro rozpornost psychologického portrétu, nikoliv kvůli postavě samé.

V povídce Smrt pana Baltisbergra mají hlavní slovo dvě postavy: beznohý bývalý motocyklový závodník, jemuž svět končí za hranicemi závodní dráhy, a strýc Pepin, pro kterého všechno je jen záminkou ke vzpomínkám na bohatýrské mládí. Vedoucí závodník Baltisbergr se zabil, „muž v kolečkové židli měl hlavu skloněnu a slzy mu kapaly na

deku" a vedle něho ničeho nedbající strýc Pepin právě vzpomíná na své úspěchy u žen. Tak postavy, které se křižují v Hrabalových povídkách, přicházejí z navzájem odlehlých světů se zraky fascinovanými svými navzájem odlišnými zájmy: a všem věnuje Hrabal pozornost stejně pečlivou a nezaujatou. V ostrých záběrech sleduje umírajícího Baltisbergra, ale zároveň neopomene podrobně zaznamenat hlášení traťového rozhlasu, v němž reportér právě nadšeně popisuje přistávání helikoptéry, „lehké a elegantní jak vodní vážka". Neironizuje, konstatuje. Nemůže se přihodit tragédie tak hrozná, aby ji Hrabal nesledoval s pozorným a chtělo by se říci radostným zájmem onoho nezúčastněného diváka, o němž hovoří Schopenhauer. Jednou z příčin klamného dojmu, že Hrabal své postavy idealizuje, je to, že je pojímá takto z vnějšku a nadhledu. Čechovovský pohled do nitra např. alkoholu propadlého tanečního mistra z jedné kapitoly Bambini di Praga a jeho paralytického klavíristy by odhalil svět k zalknutí šedivý a ubohý. Z odstupu, mezi řadou dalších, rovnoprávných postav to jsou dva zajímavé, barevné kamínky v oslnivé mozaice.

Hrabal, jenž se nevměšuje mezi své postavy a dává všem rovným právem jít za jejich zájmy, je tedy epik; a právě pro schopnost předvést zároveň a velmi výrazně protichůdné životní postoje ne malý epik. Přitom je však pro Hrabalovy povídky příznačná monotematičnost a vyhraněné charakteristické ladění. Už to naznačuje, že autorův subjekt, jeho životní pocit se zde prosazuje s poměrně značnou bezprostředností. Jaký životní pocit? Či nejdříve: jakým způsobem konkrétně se prosazuje?

Neobyčejná bohatost životního materiálu by mohla svádět k domněnce, že Hrabalova metoda konfrontací je vedena záměrem odhalit 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. Ale ani to ještě nestačí k vyjádření intenzity životního pocitu, kterým je posedlý. –

Kočímu, jenž v nezvyklých proporcích koně namalovaného na zdi nepoznává svou Fuksu, odpovídá pan Nulíček stručně: „Umocnil jsem to." Nadsázka, bezohledně znásilňující v Hrabalových povídkách vnější realitu, vyjevuje její vnitřní podobu, tak totiž, jak se jeví očím Hrabalovým. Hrabal neděla nic jiného, než že plně obnažuje kontrasty, které prostupují naše vnímání skutečnosti, které však jsou v tomto mdlém vědomí jakoby jen naznačeny a rozptýleny. To je příčina prvotního a základního čtenářského dojmu z Hrabalových povídek: neobyčejné životní zhuštěnosti. Nadsázka proniká neustále přímo do výjevů a scén Hrabalových povídek, ale ovládá také spojování těchto výjevů a scén. Nestává se zrovna často, avšak přece je možné, aby člen SNB zajistil ženicha, který ho v opilosti napadl, a aby zatím neméně opilá nevěsta koketovala s jiným mužem. Stejně se může stát, že se dívka oběsí na záchodku automatu, a už vůbec nic neobyčejného není na tom, že nějakému mladíkovi uteče snoubenka a on se někomu se svým žalem svěřuje. Jaká ale změna, když to všechno Hrabal spojí dohromady. Když se nic netušící mladík svěřuje se svým trápením výčepní v automatu, zatímco kousek od něho na odkládacím stole leží jeho mrtvá snoubenka, a když se potom v bláznivé a jako duha lehké scéně ocitá v lijáku před automatem s opojenou nevěstou, která se na něho nakonec obrací se stejnou prosbou, jaká kdysi stála na začátku jeho lásky s právě vychládající jeho snoubenkou. Je to, jako by se před našimi užaslými zraky rozvíjel nějaký šílený sen.

Tady konečně není možné déle se vyhýbat termínu, který se vnucoval už při zmínce o koláži a který při několika svých vyznáních obdivně vyslovil Hrabal sám: surrealismus. Formulujme ještě jednou, jen z nepatrně posunutého úhlu charakteristický rozpor Hrabalových povídek. Nezaujatá věcnost a propracovanost detailů, dílčích výjevů a naprosto volné zacházení s těmito detaily, kladenými do vzájemných nezvyklých souvislostí, což má za následek to, že při fotografické téměř věrnosti a reálnosti částí celkový

dojem je naopak fantastický, přízračný. To platí nejen o Hrabalových povídkách, ale předtím zvláště o surrealistických koláží a podstatné části surrealistických výtvarných projevů vůbec. Suverénnost a volnost, s jakou si Hrabal podmaňuje přesně vypozorovanou vnější realitu, odkazují k inspirujícím objevům surrealismu. Byl to náhodou právě výtvarník, Salvator Dali, kdo teoreticky upřesnil a prohloubil zdroj tohoto znásilňujícího postupu. A. Breton řekl o jeho metodě kritické paranoie: „Stojíme tu před novým, výslovnými důkazy podepřeným tvrzením všemohoucnosti touhy, která od počátku je jediným vyznáním víry surrealismu." Potud surrealismus. Co je tím zdrojem u Hrabala, čemu vlastně Hrabal tak bezohledně podřizuje všechno, čeho se dotkne?

Nadporučík Lukáš, jenž píše maďarské paničce o sblížení duší a o svém rozhořčení nad přízemností jejího manžela, přerušuje se hlasitými myšlenkami: „Ta ženská má poprsí, jen přímo do toho", nebo „zde v hotelích to nepůjde, budu ji muset zatáhnout do Vídně". Je to typický Haškův kontrast mezi předstíráním a iluzemi společenské konvence a mezi skutečným stavem věcí. V jediné vlastně Hrabalově povídce o lásce, Romanci, se pohybujeme na půdě zcela nesentimentální reality: „. . . Gaston cikánku objal, políbil ji, pak jí jel rukou po boku, jak to dělával Gérard Philipe. A cítil, jak cikánka si rukou střeží tu bankovku v gumě." Prostituující se cikánce však její neustále připomínaná věcnost a praktičnost nebrání v upřímném citu, který zakomplexovaného Gastona Košilku postaví na nohy. Tento cit ovšem nemá nic společného s onou falešnou ideálností, kterou demaskoval Hašek. Svět falešných ideových, morálních a ideologických interpretací, se kterým se Hašek polemicky vyrovnává, Hrabal prostě ignoruje: ten do jeho povídek vůbec nevstupuje. Hrabalovy kontrasty nestavějí pravdu proti nepravdě, nebo povrch proti podstatě, oba póly jsou nejen – jak jsme už zjistili – stejně významné,

ale také stejně pravdivé. Totiž kromě několika případů, kdy se autorovi stalo apriorní tezí okázalé hledání „perličky na dně" (už sama formulace „na dně" je proti duchu Hrabalovy tvorby), jako např. u Jarmilky, která je navenek nevzhledná, ale uvnitř ve své podstatě „kráska krásek". Zde se najednou ocitáme zcela mimo půdu nesentimentální reálnosti a propadáme se až – ne k Rozárkám a ostatním dobrým lidem B. Němcové, ale k jejich moralistní karikatuře.

Jedním z předpokladů toho, že jinak se Hrabalovy postavy tak naprosto vymykají běžným etickým kritériím, je skutečnost, že se v nich vedle sebe zcela dobře snášejí rysy, které by se z hlediska této etiky měly vylučovat, nebo by mezi nimi mělo být alespoň nějaké napětí, boj. Zde k vysvětlení nepostačí konstatovat, že Hrabal své postavy odpsychologizoval, protože stejná nerozpornost charakterizuje i kontrasty mezi různými postavami a totéž lze říci o ostatních kontrastech Hrabalových povídek. Lidská existence je zde 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. Zároveň však nelze hovořit ani o jednotě těchto pólů, o nějakém jejich dialektickém vztahu. Všechen jejich vztah se omezuje na to, že na sebe svou protikladností narážejí a že tak jeden druhý v čemsi podstatném ozřejmují.

Každý pokus formulovat jednou větou, co vlastně konkrétně Hrabalovy kontrasty vyjadřují, musí skončit nezdarem. Hrabal nevychází z určitého poznání, které by bylo možno sdělit buďto pomocí kontrastů, nebo také jinak; kontrasty mu nejsou formou, kterou by chtěl vyjádřit nějaký obsah. Sledujeme-li všechny varianty jeho kontrastních konfrontací od slovních hříček přes způsob, v němž – opět v různých variantách – postava říká opak toho, co si myslí („‚Hrůza!' radoval se kloboučník") až po základní významový kontrast celé povídky, zjistíme, že všechny tyto

různé způsoby a jejich různá zaměření a smysl do jediné charakteristiky nezahrneme; že jediné, co je všem společné, je právě jen forma kontrastu. Takže lze říci, že tato forma sama, tento princip autorova vidění skutečnosti je tím vlastním, co je zde vyjadřováno. Je možné pokusit se určit, jaký kontrast především přitahuje Hrabalovu pozornost a podobně, jaký určitý způsob kontrastu u něho převažuje, avšak s vědomím zkreslení a jednostrannosti, kterých se dopouštíme.

Nejdůležitějším z Hrabalových způsobů a zaměření kontrastu, kromě hlavní linie, kterou sledujeme, je komika. Kontrast je nutný předpoklad komična vůbec. Smích, který v nás vyvolá škobrtnutí a pád člověka, je způsoben protikladem mezi jeho vážností a nedůstojností jeho momentální pozice. Pád při hře nebo dokonce pád úmyslný v nás většinou smích nevyvolá, zatímco komičnost je stupňována tím více, čím se např. postižený právě choval slavnostněji a patetičtěji. Spisovateli, kterému jde o komický dojem, nestačí, aby prostě takový pád popsal; musí před čtenářem zpřítomnit celý kontrast, oba jeho póly. Pády řezníka Hyrmana v povídce Bambini di Praga jsou založeny na rozporu mezi úsilím pana Hyrmana udržet si svou lidskou důstojnost a mezi „silami, které si přály, aby on, majitel kvetoucího řeznictví a uzenářství, se svalil na náměstí na záda". Zvláštnost ve srovnání s ostatními Hrabalovými kontrasty spočívá jednak v tom, že oba póly nebývají rovnoměrně vyjádřeny, že jeden je jen naznačen; a hlavně: jde zde o skutečný rozpor, oba póly se navzájem více méně vylučují. Vrazit si srp do hlavy není komické, komičnost vzniká teprve reakcí postiženého pana Burgána a jeho rodiny, která je v naprostém rozporu s vážností zranění a s reakcí normálního člověka, ztělesněného zde postavou vypravěče. Ovšem, vrazit si srp do hlavy tak, aby v ní zůstal a při běhu „trčel z lebky jak kosárek", to už je trochu moc. Nadsázka (která vymaňuje dění z hranic reálnosti, takže vše nebereme docela doopravdy) přispívá k dalšímu nezbytnému předpokladu komična. Je jím onen Hrabalův charak-

teristický odstup nezúčastněného diváka. Jestliže jsme citově zainteresováni, jestliže je v nás vyvolána např. hrůza či soucit, náš smích umlká. Avšak „přihlížejte životu jako lhostejný divák: mnoho dramat se změní v komedii".

Citát z Bergsona zároveň připomíná, že komično, založené na kontrastech, je samo o sobě jedním z pólů kontrastu. Mnoho Hrabalových komických scén vyrůstá z velmi drastických situací. Kromě útrap a hrůz, které jsou součástí komického, je však v Hrabalových povídkách tragično, jež by do komického nezvrátil ani nezdolný elán rodiny Burgánových a 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. V povídce Bambini di Praga se vypráví, jak se mecenáš Hlávka probral v hrobce a znovu hlady zahynul, pan Viktor mámí z opuštěného truhláře Koťátka poslední jeho peníze, opilý pan učitel se svalil do žlábku záchodu a jiný opilec na něho močí, pan Nulíček předvádí své děsivé obrazové cykly o smrti, dozorce pan Bloudek vypráví tragické příběhy bláznů atd., ale to všechno je obklopeno ztřeštěnou komičností života rozvíjejícího se kolem reprezentantů pojišťovny Opora v stáří a především jejího dirigenta, velkorysého milence života. Přichází však závěr, tj. nejen neobratný autorův pokus o reálnou motivaci překvapivého dějového zvratu, ale to, co po něm následuje. Hlídač volá za zatčeným panem dirigentem slova, která před chvílí ještě nic netušící pan dirigent sám v okouzlení vyslovil: „Neodcházejte ještě! Jen se podívejte na tu krásnou noc! Na ten šišatej měsíc a na tu kapustu plnou rosy! Vraťte se! Jen se podívejte, jak krásná je noc!" Po této kruté ironii přichází poslední věta povídky, uzavírající na zahradě blázince celý bohatý obraz radosti ze života: „V srdci budovy kdosi strašlivě zanaříkal." Závěr předchozí obraz neruší, nic nemění na právu všech dirigentů, Viktorů, Nadjí, Juříčků, Nulíčků radovat se ze života, jenom plně odhaluje, že onen zlověstný tón,

přehlušovaný stále halasným veselím, je – a byl v celé povídce – zde a nevyhladitelný. Pan notář, odvrácený od života a zároveň se jím kochající, je donucen v závěru povídky vystoupit ze svého diváctví. Když se snažil okénkem dostat do trafiky epileptickým záchvatem postiženého válečného invalidy, na jehož ohňometem zžehnutou tvář se vždy bál podívat, padl a „obličejem ležel na tváři trafikanta, tváři válkou tak zřízené, jako by ji na chvilku někdo strčil do vroucího oleje". Tyto dvě na sobě ležící tváře, oběti i obdivovatele života, které jako by byly jen jedním z obrazů zrcadlení ve vodní hladině, prostupujících celou povídku, jsou jedinou tváří člověka. Scéna z jiného závěru: křik zlatníka Dubovského z Tanečních hodin pro starší a pokročilé, jemuž se zapíchlo do krku péro z pohovky, na níž se milovala jeho dcera se svým snoubencem, kteří však nebohého zvědavce neslyšeli, protože křičeli také; dvojjediný křik rozkoše a bolesti.

Smích Hrabalových povídek se zvrací ve škleb, komičnost v groteskност. Důvěrně nám známý každodenní spořádaný svět praktických cílů a lopotného snažení se při pohledu zachycujícím zblízka každý detail, avšak zároveň z obzíravého nezúčastněného odstupu, jeví jako ztřeštěný mumraj, jehož neustálé změny nesledují žádný směr, v němž není cíle ani žádného uklidňujícího smyslu. To podle W. Kaysera je právě znakem groteskности, že se náhle odhalilo jako cizí a příšerné něco, co jsme znali důvěrně a domácky. „Je to *náš* svět, který se změnil." A nejsou to jen podmínky lidského života, jeho smrtelnost, jeho bezmoc, není to jen náš svět, jsme to my uvnitř sebe samých, co vzbuzuje úděs. „Pánové, s jakou chutí já zarycnu takový koze do krku nůž!" volá pan Nulíček a se stejnou rozkoší maluje své „variace na neštěstí, variace dotažený do smrti" a vychutnává úděs tuhnoucích reprezentantů pojišťovny. Jenomže pan Nulíček se svým sadismem je výplodem Hrabalovy fantazie, s rozkoší předvádějící čtenářům tuto postavu; Hrabalovy povídky samy jsou krvelačnými variacemi. Hostinská řeže řízky ze své dcery pověšené na háku,

páchají se sebevraždy, obnažuje se odpudivá lidská tělesnost, a my fascinováni – jako ti reprezentanti pojišťovny – nemůžeme odtrhnout svůj zděšený a chtivý pohled.

Ani zde 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 depresívně, neboť se nejen dobře snáší s chutí do života: je její součástí. Vůle žít, zběsilá, nezadržitelná touha, bezúčelná, sama v sobě nacházející jediný smysl, rvavá i lyricky teskná, je tím, co nám sugerují Hrabalovy povídky. Posedlost, jejíž nezaměnitelná hrabalovská podoba spočívá v tom, že se živí i na krutosti, zrůdnosti, bolesti, stárnutí a umírání, neboť to všechno je projevem života neméně než něžnost, slast a láska. Není v ničem z toho jednotlivě, v ničem pevném, ale ve vztahu mezi nimi: čím vzdálenější projevy jsou najednou zpřítomněny, tím oslnivější jiskření. 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.

Hospoda je charakteristickým dějištěm Hrabalových povídek a ti, kteří zde sedávají u piva, bývalí živnostníci, slévači, stěhováci, pošťáci, kulisáci, jejich charakterističtí postavami. Není proto divu, že část kritiky Hrabalovi vytýkala figurky „malého českého člověka" a přitakávající, příliš shovívavý poměr k nim. Avšak posedlost, plně se vkládající do života bez ohledu na to, co se má a co přináší praktický užitek, která charakterizuje skutečné hrdiny Hrabalových povídek a kterou autor uznal za vhodné označit novotvarem a dát ho do titulu jedné knihy, ta právě je v nejpříkřejším nepřátelství s malicherným, opatrnickým maloměšťáctvím. I tam, kde řada Hrabalových postav sleduje malicherné a sobecké zájmy, nevytváří Hrabal onen

v české literatuře tradiční úsměvně shovívavý obraz jejich malého světa. Nejsou to žánrové obrázky, ale zásadní výpověď o člověku. Znovu se setkáváme s napětím mezi obrazem a jeho celkovým smyslem, na něž jsme z několika stran narazili a které se nám zde jeví jako protiklad mezi malostí námětu a velkostí tématu.

Výrazněji a významněji se však Hrabal vymyká z jiné tradice, která je jen zdánlivě protichůdná onomu kondelíkovskému životnímu postoji. Kondelíkové neradi chodili pro vlast na barikády, ale neměli nic proti tomu, aby všechen, hlavně duchovní život byl podřízen vlasteneckým idejím. Jestliže Hrabalovy prózy působí, zvláště v kontextu poválečné naší literatury, něčím nezvykle, pak je to totální negace, naprostá lhostejnost k ideologickému pojetí člověka. Hrabal vkročil do prostředí lidových vrstev, právě do toho prostředí, jehož jednu složku naše poválečná literatura v souladu s celým společenským životem zbožnila a k nepoznání zkreslila, nikoliv s protiiluzívním záměrem Haškovým, ani ne proto, aby ho idealizoval, ale aby – v zanesených stopách B. Němcové – odhalil pozitivní jádro životní filosofie těchto vrstev. Jeví se mu samozřejmě trochu jinak než jí, blíž polemickému obrazu Haškovu: život je tím jediným, co má pro člověka cenu. Je pravda, že stejně jako jiné nadosobní požadavky také potřeby národa a společenského pokroku nemusí člověka nutně snižovat na pouhý jejich nástroj, že se mohou naopak v určité situaci stát mocným životním podnětem. Avšak to není oblast zájmu B. Hrabala; svět jeho postav je hmatatelnější, reálnější. Pan dirigent, který by asi neměl příliš chuti ze své napěchované peněženky dát něco pro iluzorní potřeby vlasti, říká ze svého hlediska za všechny: „Tohle bych chtěl ještě jednou ve svým životě zažít . . ., lásku jako trám. Všechny prachy bych za to dal!"