

PROUD VYPRÁVĚNÍ, PROUD HOVORU, PSANÍ PROUDEM

(Hrabalovská pozorování)

Milan Jankovič

K možností umělecké prózy je dnes třeba počítat i takové projevy, ve kterých se stírají, rozmývají různé tradiční předěly: hranice mezi fiktivní a autobiografickou výpovědí, mezi prózou epickou a lyrickou, svým způsobem se - díky důrazu na zvukovou stránku projevu - aktualizuje i hranice mezi prózou a poezií. U této literatury jsme v postavení, kdy otázku uměleckosti musíme klást pokaždé znovu, protože směs, která tuto literaturu reprezentuje, je velmi proměnlivá. Zobecněná zkušenost se ovšem prosazuje i tady, rozhodně však mívá daleko k průhledným oporám norem. Právě v tomto směru jsem si zvolil své dnešní téma: obecněji platné projevy mluvního proudu, o které se může opřít náš prožitek rytmu prozaického textu i v nejběžnějších hovorových stylizacích.

Lze to charakterizovat jako pokus o průnik na území hybridních struktur, které si už také vytvářejí svou vlastní žánrovou paměť. Tento typ prózy se viditelně nevyčleňuje z nestylizovaného, jakoby mimouměleckého projevu a zdánlivě s ním splývá. Teprve při dalším srovnávání zjišťujeme, že i v těchto „hovorových“ strukturách se formovaly nové možnosti básnické prózy. Zviditelňuje se příbuznost takových civilních projevů s koncentrovanější stylizací opřenou o využití zvukových složek. Obojí, více i méně stylizované využití intonačního členění mluvního proudu se zde ukazuje jako umělecký čin, kterým byla obohacena česká próza o nové výrazové možnosti.

Bohumil Hrabal vypěstoval zvláštní odrůdu vyprávění, kterou nazval „hovorem“. Jistě už byla tato forma od časů Jaromíra Johna a Jaroslava Haška vícekrát úspěšně vyzkoušena. Ale nejoriginálněji, jak se zdá, právě v Hrabalově tvorbě, v jeho orálním stylu. Pomineme-li všechno

ostatní, představují v tomto směru *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1964) kreativní výboj, pro který nemáme v české próze srovnání. Brzy se ukázala plodnost tohoto experimentu v Hrabalově próze ze sedmdesátých let. Navázalo na něj hned několik linií uskutečňujících možnosti orálního stylu, které autor později označil jako „psaní proudem“. V textu *Obsluhoval jsem anglického krále* (1971) vykryštovala jeho varianta epická (skazová), v *Příliš hlučné samoty* (1976) dominovala varianta lyrickoepická.

Pro těchto dnes už nesporných výsledcích se Hrabalova kreativita vydala v osmdesátých letech znovu na cestu hledání, nejprve v trilogii *Svatby v domě - Vita nuova - Proluky* (1982 - 1985), později, to už v devadesátých letech, i ve vyzkoušení příležitostné formy publicistické, zajímavé mnohdy nejen tematicky, ale znovu též v odkrývání možností tvůrčích.

V naší studii se omezíme na pozorování a úvahy, které by mohly přispět k poznání významotvorných možností Hrabalova „psaní proudem“, k rozlišení, která ještě nebyla učiněna nebo která je třeba doplnit. Budeme se pohybovat v okruhu tří textů (*Obsluhoval jsem anglického krále*, *Příliš hlučná samota* a trilogie *Svatby v domě*), přičemž nás zejména lákají dosud málo zmapované poslední texty.

Vyprávění, kterým se představil strýc Pepin, křičení krásných obrazů, jak to pojmenoval autor, vyprávění na první pohled bez ladu a skladu, má svůj podivuhodný řád: „Pro strýce Pepina bylo všechno krásné, i ty nejstrašnější obrazy z války byly pro něj zrovna tak nádherné jako tvář mladé dívky“ (Sebrané spisy Bohumila Hrabala II, str.241).¹ Původně v záznamech, kterým Pepin říkal „protokoly“ a které diktoval na několik pokračování Bohumilu Hrabalovi už v roce 1949, nalezneme jen „tekoucí obrazy“, prudce se měnící výrony představivosti a jazykové expresivity (*Utrpení starého Werthera*, *Spisy II*). Autorovo zpracování v *Tanečních hodinách pro starší a pokročilé* ustálilo tento výbušný typ vyprávění natolik, že mohlo být - s jistými rozpaky, nakonec však vítězně - přijato a včleněno do literatury.

¹ Sebrané spisy Bohumila Hrabala citujeme podle vydání v Pražské imaginaci svazek II (Židovský svícen, 1991), svazek VIII (Rukověť pábitelského učně, 1993), svazek IX (Hlučná samota, 1994).

Teprve po dosti výrazných, zejména kompozičních proměnách se podobal text *Tanečních hodin* tomu, který známe. K tomu příslušná autorka poznámka: „A tak jsem vyhledal ty od roku 1949 ladem ležící 'protokoly', psal se rok 1963, to už jsem věděl, co jsou koláže a roláže, znal jsem techniku z filmu, dekupáž, 'kater', nůžky, se kterými s textem jdou dělat jisté posuny směřující k překvapení, vzal jsem na pomůcku velikou německou knihu reklam z doby secese, vystříhal jsem reklamy a slogany, vmontoval je do textu, zdůraznil jsem to, co v textu bylo rozptýlené, dal jsem tomu styl, to jest to přerušování, přeskakování strýce Pepina a navazování tam, kde přestal, vynechal jsem texty nezajímavé a doplnil je těmi, které jsem znal z vyprávění strýce, objevil se mi básník Egon Bondy, kterého jsem rytmicky vpašoval do textu, pak jsem vše přepsal načisto a odnesl jsem to na poradu, kde shledali text přijatelný, a tak vyšel v roce 1964 jako *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*“ (Spisy II, str.240). Dodejme však rovnou, dříve než vyvoláme nežádoucí nedorozumění: na tento typ vyprávění Hrabal v leccčems navazuje, ale nekryje se s ním.

V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let se dostatečně zřetelně ukázalo, že takové texty jako *Obsluhoval jsem anglického krále*, *Příliš hlučná samota*, trilogie *Svatby v domě* aj. jsou už z jiného soudku, směřují jinam, že proud, který nás v nich unáší, je jenom na první pohled podobný tomu chrlení obrazů, které nám odkryla Hrabalova poetika v *Tanečních hodinách*. Poetika „chrlení obrazů“ má zřejmě více kreativních možností, než aby se nám mohla stát oporou pro ostřejší a určitější rozlišení, než jaké nám nabízí široké označení „proud“. Také vnitřní monolog Molly Bloomové u Joyce (bez interpunkce a bez gramatiky) představuje takový proud, a přece si jej nebudeme plést s kdečím, co je tomu zdánlivě podobné. Přesvědčíme se zanedlouho na Hrabalově próze *Vita nuova*, u textu téměř bez interpunkce, jaké je třeba obezřetnosti, aby nám jevy, které pozorujeme, předčasně nesplynuly v nic neřfkající směs, abychom v nich byli nadále schopni rozpoznávat opory jejich vlastní poetiky a tedy i možného smyslu.

Pro Hrabala se staly v sedmdesátých letech rozhodující dva způsoby psaní. V jednom vyvrcholila **variační hra**. Příkladem toho může být *Adagio lamentoso* s mnoha variacemi a záznamy (Spisy VIII). Ve druhém směru se plně rozvinula technika **spontánního záznamu** bez přepracování a úprav. Jediné, co se tady vyskytuje, jsou škrty v textu. Pro přesnost budeme opět citovat autora: „Ale potom tady je ten druhý způsob, spontánní, proud a tok vět, takový potok souvětí, ze kterých

mám tu radost při psaní, že mi najednou mizí, že dělám chyby, že koktám v textu, avšak nit se objeví a já ji navážu, donutím k dalšímu hovoru a pokračování, píšu vesele dál, dokonce se usmívám, protože jsem si vědom toho štěstí, že to ze mne teče (...) Když ode mne odejde důvod k takovému psaní, když cítím, že kohoutky se uzavřely, když se potom zvědavě a současně plaše podívám na to, co jsem napsal, na to alla prima, nejvíc mne fascinují ty stránky, kde jsou chyby, zádrhely, koktání (...) jak je to v tom premiére mouvement“ (Spisy VIII, str.314).

Nesetřít první spontánnost obrazů se teď, po zkušenosti s textem *Obsluhoval jsem anglického krále*, stalo rozhodující hodnotou. Podmínkou takového způsobu psaní, snad ještě významnější než bylo autorovo navázání na automatickou metodu surrealistů, byla orientace na mluvní přirozenost. V tomto směru prokázal právě Hrabal bezpečný cit pro možnosti asociativně uvolněného, přitom však krajně sdělného projevu. Ty nové, už postavantgardní tóny musí v jeho tvorbě rozpoznat každý, kdo na sebe nechá působit podmanivý tok Hrabalových vět. Správně jej autor později přirovnal k přirozenosti dýchání: „Tento rytmus má v posledních letech mé psaní... To nadechnutí a vydechnutí, to takzvané kosmické dýchání věcí, ten rytmus, který je podoben (...) kovářskému měchu, a musí to mít vždycky člověka připraveného na psaní (...) Musí to mít velkou akumulaci obrazů, velkou soustředěnost, čili vyčkání té naplněné chvíle, kdy už ty jisté problémy a ty věty ve mně jsou, a pak to může tryskat...“ (Klíčky na kapesníku, Práce 1990, str.64).

Aby autor mohl, tak jak se stalo u textu *Obsluhoval jsem anglického krále*, během osmnácti dnů všechno ze sebe dostat, musel mít v sobě nejenom velikou zásobu příběhů, ale také bezpečný stylový klíč k nim, schopnost udržet je při vší rozbíhavosti ve „společném prostěradle“. Živelné přirůstání obrazů a historek zde má svůj protipól v integraci mluvního proudu, který si uchovává výraznou identitu.

Pokusíme se ještě ukázat, jak se tato integrace, domnívám se, že velmi podstatná, prosadila v dalších textech a ovlivnila styl celého období. V těchto předběžných poznámkách se musíme ještě na chvíli zdržet u připomenutého textu *Vita nuova*. Ten by nás měl vlastně uvrhnout jako vykladače na dno metodologické skepse, protože návod k tomu, jak máme takový text číst, členit, zvukově realizovat, schází, nemá tady na první pohled žádnou spolehlivou oporu - a bez ní se propadáme do chaosu. Ten prvotní dojem je zdánlivý. Také tento text, jak nás autor ubezpečuje a jak si vzápětí můžeme ověřit, je vychrlen podobným způsobem jako jiné Hrabalovy texty, „v proudu dlouhého nadechnutí a vy-

dechnutí“², má obdobný rytmus, jemuž se můžeme oddat a jemuž také můžeme po chvíli, kdy si na něj zvykne, bezpečně rozumět. Hrabalův experiment spočíval pouze v tom, že byla na krajní mez zredukována úloha interpunkce. (Scházejí především čárky profilující konkrétní průběh vět, pouze začátky vět jsou signalizovány velkým začátečním písmenem, někde se objeví otazník nebo vykřičník, velmi časté jsou tři tečky, zpravidla na konci kapitol nebo vět, ale také v pokračujícím, dále plynoucím textu.) Tím vším dával Hrabal najevo své přesvědčení, že „oči a duch už ani nepotřebují interpukci“, že tedy lze vsadit na letmé „diagonální čtení“, při němž se vždycky stačíme na chvíli zastavit u „gruntovního sdělení“. Jak víme, volil Hrabal takový záznam výjimečně (už *Proluky* jsou psány tradičněji), ale dal nám vydatný podnět k přemýšlení. Jak už to bývá, také v případě Bohumila Hrabala experimentální podoba předznamenala výsledné řešení. Ukázala se nosnost a významotvorná platnost - byl jen potenciální - rytmického členění mluvního proudu i tam, kde segmentace promluvy není zjevně vyznačena. Je vlastně stále přítomna, stále připravena ujmout se slova. „Dopřál jsem si ten luxus diagonálního čtení, protože tou samou metodou ze své minulosti vybírám ty tam zasuté obrazy, které mne překvapují tak, jako dadaistické věty a slova vytahovaná ze surrealistického klobouku. Obrazy, které hovorem převádím do slov a slova do jednodimenziálního řádku. Myslím, že tou šikmou sondou do svého podvědomí a předprahového vědomí, jsem postupoval tak, jak pan Barrande, který když stavěl u Prahy železniční trať, tak v diagonálních hlušínách a vrstvách skal nacházel překvapující trilobity tak, jako diagonálním čtením nachází čtenář nejen otisky sama sebe, ale také stylovou strukturu toho, kdo ten text napsal“ (nepublikovaný úvod k textu *Vita nuova*, 1984).

První verze úvodu k *Vita nuova*, ze které jsme citovali, zachovávala ještě víceméně tradiční interpunkci. Musíme se ptát, proč byla nakonec dána přednost zápisu takřka bez interpunkce. Vidím v tom projev autorovy důvěry ve „svého“ čtenáře, u něhož může počítat - alespoň v jediném textu - s tak aktivní spoluúčastí. Čtenář přitom zůstává v permanentní pohotovosti, musí si zvýznamňovat, co jindy probíhá do značné míry automaticky. Nedostatek interpunkce (tak jako v jiných případech

2 V daném případě jde spíše o metaforické označení, jehož speciální problematiku „výdechové skupiny“, která může, ale nemusí být totožná s členěním na promluvvé úseky, zde ponecháváme stranou (Daneš 1957:12).

zase její přebytek!) působí zde jako každé jiné ozvláštňení - za jistých okolností se stává poeticky účinné. Chovejme se tedy nadále k textu *Vita nuova* jako k „normálnímu“ projevu básnické stylizace. Pouze s dodatkem, který ostatně neplatí jen pro tento text: učme se ten text *slyšet* (byť jenom v duchu), vstupovat do vlnění jeho vět a prožívat v něm, co nás jako čtenáře strhlo.

Je načase obrátit pozornost k dalším projevům a dostat se do jejich blízkosti. Začneme u textu *Svatby v domě*. Představuje jakýsi střed, z něhož se vychyluje jednak koncentrovaná poloha lyricko-epická (*Příliš hlučná samota*), jednak skazové vyprávění, které zase v závěru přechází do meditativní polohy (*Obsluhoval jsem anglického krále*). Ani sama trilogie *Svatby v domě* není v účinu na čtenáře jednoduší. Přece však jsou tady příbuzné rysy, které odlišují civilnější tóny trilogie od extatického vzepětí *Příliš hlučné samoty*, na druhé straně se ukazují nezaměnitelné bohatství epických kvalit *Anglického krále* a odlišuje jej od všech ostatních Hrabalových děl. Zdá se, že nejproblematičtější bude vyrovnat se právě s „civilností“, jak jsme to prozatím pojmenovali, posuzované trilogie. Obyčejnost obyčejného nebývá básnický přitažlivá. Hrabal ji dovedl nechat zazářit, s tím má své zkušenosti. Ale způsob, jakým teď ozvláštňuje obyčejnost, je nový a navíc je pokaždé trochu jiný, posouvá se ke stylizaci stále méně viditelné, jako by měl zmizet i ten poslední příznak literárnosti - a my se přiblížíme k té přirozenosti „kosmického dýchání věci“, po které autor touží. Tady nevystačíme s žádnou úhrnnou charakteristikou. Zařazení do autobiografické, vzpomínkové perspektivy, která je na první pohled tak zřejmá, je nepostačující. Ano, jde o příběh života, o společný život Bohumila Hrabala a jeho ženy Elišky, která ten příběh - fiktivní a zároveň skutečný - vypráví. Přitom je zřejmé, že jde o víc. Ale právě to přesahující je tak nenápadné, že si s ním nevíme rady. Skrývá se za fenomenalitou povrchu věcí a vydává se přímo v ní. Co uvolňuje tento její další rozměr, je právě vtažení do společného pohybu, ve kterém věci získávají svou neohraničenost a proudnost.

Nejtradičnější je vyprávění v prvním dílu *Svateb v domě* s podtitulem „Dívčí román“. Dívčí román proto, že končí svatbou, také trochu parodovanou, ale jinak je to pro autora především příležitost vyvolat do plné konkrétnosti řadu obrazů, ke kterým má osobní vztah, které však také mají fiktivní návaznost, dokonce dějovou. Sled jednotlivých sekvencí připomíná ucelený příběh, postupně však zjistíme, že to není to nejdůležitější. V toku vyprávění bychom mohli rozlišit několik základ-

ních poloh: hojně popisy prostředí s propracováním mnoha detailů, oživení scén v dialogích, v reprodukované konverzaci, charakteristiky a sebecharakteristiky (zpovědi) několika málo jednajících postav, k nimž patří též vzpomínky obou hlavních představitelů. Z nich jenom Eliška si ponechává svůj vlastní hlas, ten druhý, Hrabalův, je pouze svěřený. Zní ovšem často nejplněji: jenom autor sám mohl dát sytost těm svěřujícím se vzpomínkám.

Přes všechny epické náznaky musíme konstatovat, že skutečná epičnost tady chybí, anebo je natolik jiná, že si k ní nejprve musíme hledat cestu. Pak bychom také museli uvažovat o pojmenování „proud“ ještě z jiného hlediska než dosud. Věci ozářené na scéně bytí se v něm slučují, nevzdělují se, jsou.

Zůstaňme ještě chvíli u globálního pohledu, který ostatně může být z jistého hlediska nejspolehlivější. Způsob Hrabalova podání nám v celku i v maličkostech neustále připomíná, že tady určitě nejde o sentimentální příběh se šťastným koncem, ani o žánrovou drobnokresbu, i když předmětem vyprávění jsou ty nejobyčejnější věci: náhodné seznámení Elišky s „doktorem“ drhnoucím právě podlahu, vzájemné sblížování na procházkách a výletech, společné koupání, potom i bydlení, jídlo, milování, a ovšem hovory, které rozšiřují žitou přítomnost o vzpomínky a reflexe. O co při tom stále jde, není snadné pojmenovat. Je to určitá poloha prožívání světa v celku.

Dobře viditelná, z dřívější autorovy tvorby povědomá je hodnota jakéhosi slavnostního rozzáření obyčejných věcí viděných pozornýma, nadšenýma nebo zamilovanýma očima. Té kvalitě přihrává role vyprávěčky, která prostředí autorovi známé objevuje jako nové. Je doslova neuvěřitelné, jakou píseň písni složil tady autor na počest a k nohám své šeré a otřískané periferie, své milované Libně. Píseň písni je tu složena vůbec na oslavu elementárních lidských hodnot, jejichž vyzdvižení je teď pro Hrabala důležitější než potřeba šokovat a provokovat čtenáře. Záliba ve strmých kontrastech a sklon porušovat konvence a tabu u Hrabala ovšem trvá, ale včleňuje se do nějakého vyššího řádu vidění věcí. Poslechněme si, jak je vylíčena cesta milenců v přeplněném rekreačním vlaku, první vyznání, pocity blízkosti a chvíle štěstí začínajícího milostného vztahu - prožívané shodou okolností v kabině záchodu: „A vlak se rozejel, trhavě se rozjížděl, zakymácel vagony tak, že jsme se ještě více k sobě všichni přitiskli, objímala jsem doktora tak, že jsem se jej dotýkala stehny a břichem a on zrovna tak i mne, drželi jsme se za ruce a paže, jako bychom tančili polku, nebo valčík, oknem jsme se dívali

a tam venku vlak stoupal kolem březových hájíčků, kde na trávě a na dekách ležely mladé matky s dětmi, pak jsme minuli cihelnu a zase při trati hájíčky s pohozenými, sem tam ležícími dětmi a dospělými... A klozetová mísa byla otevřená, potřísněná výkaly, otevřeným dnem, ze kterého kapalo, bylo vidět nazad se vzdalující a střídající pražce a šterk nasátý olejem a krůpějemi ztuhlé páry. A když vlak zastavil, vyhrnuli se cestující, podávali si oknem děti a zavazadla, i z toalety se opatrně vzdálila ta noha v džínkách a prsty opustily veřeje, dveře záchodu se zavřely a byli jsme tady sami, dál jsme se drželi, objímali jsme se a tiskli se na sebe, jako bychom tančili polku nebo valčík... Je mi s vámi vždycky tak pěkně, zašeptal mi doktor. Mně taky, povídám. Já totiž, když jsem s vámi, tak mi je, jako byste ani u mne nebyla, breptal. Já tomu nerozumím, povídám, ale chápu to. Tak, prostě je mi s vámi dobře... co kdybyste u mne bydlela? "(*Svatby v domě*, 1991, str.127).

A tak je to i všude jinde: voda v řece, oheň v kamnech, jídlo na stole, vítr v ulicích, přívaly deště za oknem, tělo nalézající blízkost druhého těla a splynutí s ním - to jsou pro Hrabala motivy, v nichž se obyčejný život nejenom rozsvětluje (a nejenom provokuje svou nekonvenčností), ale vypovídá ještě o něčem dalším a důležitějším, o tom, jak věci vpravdě jsou, vedle sebe a pospolu, jen zdánlivě od sebe odděleny. Teprve v tomto rozměru se mohly i banality stát něčím významným.

K bytí věcí se Hrabal probouřává svým způsobem. Nejednou přirovnával styl svých pozdních prací ke gestickému lití barev, kterým svá rozměrná plátna vytvářel Jackson Pollock. Píše své texty, jak říká, „v laufu“, vrhá své představy a obrazy spontánně, a přece s velikou soustředěností a přesností připomínající právě podání epické. V proudu vět, který takto vzniká, se věci k sobě přiřazují a nalézají svou návaznost, vynořují se a potkávají se jinak, než jak to umožňuje běžný způsob větného členění.

K problematice mluvního proudu jsem se několikrát vracel, především v souvislosti s uplatněním rytmu v umělecké próze Bohumila Hrabala. Ideální příležitost mi nabízel text *Příliš hlučné samoty*. Avšak teprve později jsem pochopil, že má-li být tato otázka položena důsledně, musíme vzít v úvahu všechny, i ty nejisté a málo zřetelné, vytrácející se projevy rytmu, pokud jsme přesvědčeni, že se na výsledném působení nějakým způsobem podílely. Kardinálním problémem přitom je, jak prokazovat účast rytmu tam, kde nemáme dostatek tradičních opor, s nimiž jindy počítáme. Víceméně pravidelné opakování či návratnost rytmizujících prvků je v próze stále spíše záležitostí okrajovou nebo

jevem na přechodu mezi poezií a prózou. Přitom je však jasné, že i v nedokonalých a hybridních strukturách hraje rytmus roli od okamžiku, kdy jsme si ho schopni uvědomovat jako působící sílu.

Pravidelné či „víceméně pravidelné opakování (objevování se) intonačního centra“ můžeme považovat podle výkladu Fr. Daneše za přirozenou tendenci jazykového projevu, avšak zároveň s touto tendencí, jak víme, uplatňuje se i tendence opačná, „jistá nepravidelnost tohoto rytmu, která je dána tím, že materiálem úseku jsou jednotky jazykové, tj. jednotky nejen zvukové, nýbrž především sémanticko-mluvnické“. V hudbě, jak připomíná Daneš, „je postavení rytmu v celkové struktuře centrální, rytmus je přímým výrazovým prostředkem, kdežto v jazyce je druhotný“. Obdobou hudby je veršová stavba jazykového projevu. Prozaický projev musí tedy být zřejmě určitým způsobem organizován, aby jeho rytmické členění mohlo vyniknout a připoutat k sobě pozornost, jinak řečeno, aby rytmus ze své druhotné role, kterou má v běžném jazykovém projevu, mohl se posunout do blízkosti „příмого výrazového prostředku“ (Daneš 1957: 16-17). Je jasné, že s uplatněním rytmu v hudbě může prozaický umělecký projev těžko konkurovat. A tak nám zbyla (pomineme-li v této souvislosti veršový rytmus a speciální případy, jako je třeba básně v próze) stále otevřená otázka, nakolik může samo intonační členění na větné úseky, jestliže jeví tendenci k opakování, být považováno za projev rytmizace. Obvykle bývá uváděna ještě druhá podmínka: nejružnější druhy syntaktického paralelismu. Z této strany jsme se také pokoušeli o rytmickou charakteristiku Hrabalovy *Příliš hlučné samoty* (Jankovič 1991: 160-192). Teď bychom vlastně chtěli využít podmínky ještě elementárnější: zajímá nás samo řazení podobajících se intonačních úseků, které navozuje dojem opakování, aniž by při tom muselo jít o zjevné projevy paralelismu. Podobnosti v průběhu mluvnického proudu, sobě se podobající promluvové úseky, obdobný průběh intonační křivky, tedy určité intonační stereotypy vyvolávají spolehlivě dojem rytmizace.³ Ten si ovšem velmi často přímo neuvědomujeme, právě proto, že organizace těchto struktur nebývá vyzdvížena do centra pozornosti. Co zbude, je pak už jenom protiklad toho elementárního rytmického účinku přirozeně se členící mluvy - a naproti tomu stále

3 O základním rytmickém půdorysu výpovědi a na něj se vrstvicím druhém rytmickém členění (na promluvové úseky) pojednává stále nás spolehlivě orientující Danešova práce (Daneš 1957:16-17).

rytmicky rozrušovaná intonace běžného projevu, který dává přednost přesnému vyjádření sémanticko-mluvnických vztahů před jejich rytmickou strukturací. A právě na takový protiklad navazuje, stupňuje jej a dovádí jej do účinné viditelnosti (či spíše slyšitelnosti) spontánní projev Bohumila Hrabala. Rytmičké útvary si udržují u Hrabala jistotu autonomie, podobnost promluvových úseků je zdůrazněna natolik, že hraje i v prozaických projevech nepřehlédnutelnou roli: sbližuje Hrabalovu prózu s účinností básnickou.

Teď, ve *Svatbách v domě*, vtahuje autor do silového pole rytmické účinnosti vedle postupů paralelizace, opakování a stupňování, známých nám už z *Příliš hlučné samoty*, také tyto rytmicky méně nápadné, nicméně působící struktury, založené pouze na viditelném přiřazování podobných celků. Většinou se uplatňují oba typy a v pulzování mezi nimi se rozšiřuje škála výrazových možností Hrabalova stylu, který se teď posunul k ještě větší mluvnosti. Dojem mimořádnosti zde na první pohled uchovávají ty dlouhé souvětí, které se přelévají přes běžné hranice logicky odůvodnitelných souvětí. Přináší to dvojí efekt: jednak jsou i ty rozlehlé větné celky ustavičně propojovány neztrácející se, i když nezvyklou souvislostí tematickou (která přináší i řadu překvapení!), jednak se neztrácí rytmický impuls (lze-li to tak pojmenovat) výrazného členění na promluvové úseky. Obojí přispívá k dojmu stylu „v laufu“, a to i tam, kde převažuje umělecký popis: „Vyšli jsme s doktorem na ulici Na hrázi, kráčela jsem vedle něj, opírala jsem se o deštníček, doktor měl šedivé kalhoty a modré tričko s krátkými rukávy, lidé doktora zdravili, a on jim s velikou chutí odpovídal, cítila jsem, jak je každým tím pozdravením potěšen, někdy zdravil i chodce, kteří jej neznali, zastavili se a otočili za námi, pak kráčeli dál, vešli jsme na hlavní třídu, tramvaje s červenými pruhy se míjely, zastavovaly, vystupovali a nastupovali lidé...“ (*Svatby v domě*, str.72).

Souvětí pokračuje ještě nejméně jednou tak dlouhé. Ale i v tom zachovává autor pružnost, střídá delší a kratší větné celky, ale to není rozhodující. Důležitá je neztrácející se vnitřní návaznost představ, k níž přispívá členění na podobné promluvové úseky. Ráz souvětí může být přitom velmi rozdílný: „A tak jsme leželi ve vrbičkách a slunce se zaklonilo za dubové lesíky. A pak jsme se posadili a dívali jsme se za soumraku do průvanem zářících uhlíků dřeva. A pak jsme se převlékli, plavky už byly studené, a pak jsme snědli tu vepřovou s chlebem a dopili už chladnější piva. A pak doktor uhasil oheň pískem, a pak jsme kráčeli zase už ne nazpátek, ale do vesnice, zdálky nám šly vstříc rozsvícené

oblouky světél, a pak jsme stáli s desítkami výletníků před krákorcem a pak přijel autobus, a pak jsme seděli vedle sebe, doktor mi objímal v pase a já jsem usnula...“ (*Svatby v domě*, str. 137).

Proměnilo se téma, proměňovalo se tempo vyprávění ve vystřídání delších a kratších vět, základní postup líčení je však stále týž, alespoň ve srovnatelných strukturách uměleckého popisu (jiná bude ovšem struktura dialogu, který zde bývá reprodukován).

Je mnoho poloh tematického propojování na základě rytmické příbuznosti promluvových úseků. Umělecký popis (nejčastější typ ve *Svatbách v domě*) se představil celou škálou odstínů emocionálně zabarvených i krajně - řekl bych programově - zdrženlivých, ve kterých věcnost nejednou udává základní tón, jak jsme si mohli povšimnout hned v našich prvních ukázkách. Přírodní dojmy a kresba prostředí libeňské periferie nasycují text nepříliš rozvětveného příběhu. Ožívá zase až v té fenomenalitě viděného. Jak výmluvná je sama tato fenomenalita, o tom nám dává jistou představu následující ukázka: „A stála jsem už ve stínu a tam přede mnou byla ta mokrá chodba, ale ta chodba vedla na dvorek, a tam na tom dvorku zářilo plné zlaté slunce, a stékalo po stěně, na které se pnul ohromný břečťan, a každý lísteček toho břečťanu byl osvětlený, jako by byl pomazaný máslem, a veřeje těch dveří se podobaly rámu vzácného obrazu, tak krásný byl pohled do dvorka toho domu. A já jsem tak vešla a ano, tady je okno, za kterým bydlí ta čistotná paní, a tady jsou schody, po kterých se stoupá na dvoreček. A vystoupila jsem na ten dvorek a rozhlížela se, a ano, tady je to patrové stavení a tady je to milé okno...“ (*Svatby v domě*, str.48).

Rád bych upozornil na projevy, které jsou zaznamenány jenom ve strojopise, nikoliv v knižním vydání. Nabízejí další podrobnosti stylového zaměření, které se v daném případě jeví jako charakteristické. Jde o osobitou interpunkci. *Svatby v domě* přinášejí k tomuto pozorování bohatý materiál, z kterého vyjímáme nejprve malý experiment. V citaci následující ukázky - je to hned první věta textu - se odchyluji od knižního vydání v Československém spisovateli (1991) a přikláním se shodně s rukopisem ke znění v kanadském vydání téhož díla z roku 1987 (Sixty-Eight Publishers, Corp.). V něm se zachovaly - alespoň v tomto případě - charakteristické hrabalovské „poklesky“ vůči pravopisné normě: „Ten dům který jsem hledala byl celkem příjemný, před domovními dveřmi stála plynová lucerna, chodník kdysi zdobený kostičkami, byl jistě už dávno rozkopaný, teď nedávno zase zasypaný“ (Rkp. str.1). Dvě „chyby“ v jediné vstupní větě (a potom ještě mnohé další) nevypovídají

pouze o autorově nepozornosti, ale dokládají zvláštnosti jeho rytmického cítění, pro které je představa nesená jednotou mluvného projevu důležitější než mluvnicky správný, ale intonačně rozdrobený zápis. Proto také hned v několika následujících větách původního strojopisu najdeme případy jako „almary na kterých byla...“, „stůl s ubrusem na kterém...“ (Rkp. str.1). V ukázce, ze které jsme už citovali, tehdy podle knižního vydání, zaznamenáme hned několik dokladů Hrabalova osobitého hospodaření s interpunkcí: „...stékal po stěně na které se pnul...“, „...okno za kterým bydlí...“, „...schody po kterých se stoupá na dvoreček“ (Rkp., str.41-42). Tedy na jedné straně nadbytečnost čárek, na druhé straně jejich nedostatek. Při vydávání Hrabalova díla se dnes řídíme zásadou, že „nadbytečné“ čárky ponecháváme (pokud neruší srozumitelnost textu), protože jsou charakteristickým dokladem autorova způsobu členění představ; chybějící čárky, bohužel, někde doplnit musíme, jsou to čárky v daném případě syntakticky nezbytné (oddělující vztahné a vložené věty).

Jako bychom teď ve zpětném pohledu začínali lépe rozumět souvislostem dříve jen naznačeným. Především tomu rytmu přiřazování intonačních úseků, které se v rámci dlouho nekončících vět a souvětí může rozvinout jako supertéma stále pokračujícího propojování. Dojem plynutí, který vyznačuje velké úseky Hrabalova textu, není jen náhodnou impresí, opírá se o autorovo rytmické cítění a jeho vnitřní stavbu. Opírá se o rozfázování do drobnějších intonačních celků, které se bez násilí propojují. To by dávalo jistou možnost přístupu k jeho „tekoucí epice“ a vysvětlovalo by kolísání mezi převažujícím lyrickým a epickým dojemem. Příběhy přecházejí do fenomenality vidění, do přesnosti popisu, odtud se však mohou kdykoliv stát základem příběhu nebo historky.

Při této příležitosti uvedu ještě pro srovnání jiný případ „proudu“, tentokrát ne toho civilního, ale patetického, do něhož může posunout sémantiku rytmizovaného sdělení ještě další stupeň stylizace - volný verš. V nedávném vydání pracovních verzí *Hlučné samoty* jsme si vybrali příklad z tohoto hlediska velmi názorný, dokládající závažnost intonačního členění, které, bude-li čteno s respektem pro veršovaný výraz, radikálně změní celkové vyznění. Cituji podle pracovní verze, která nezměnila interpunkci:

„Míloval jsem vždycky a miluju dodneska hasičský sbory,
miluju rozkročený hasiče jak střikají prvním střikem hubice
a rozstříkují první okno a pak už nic jiného než ten proud
proudící a všechno strhávající proud prudkého proudu

chrlícího jako tyč silný a daleko stříkající proud vody,
která uhášejíc oheň ničí všechno co tý vodě přijde do cesty...“

(*Hlučná samota*, Spisy IX, str.89).

Asymetrická dvojdílnost intonačního členění volného verše, která se viditelně (nebo opět přesněji: slyšitelně) prosazuje v první ukázce, diktuje do značné míry ráz patetického přednesu nebo i jemu odpovídajícího vnímavého tichého čtení. Přestává se zde uplatňovat kontura prozaického čtení, byť i více nebo méně rytmizovaného; proud veršů nás strhává jinam, k opakujícím se závěrečným kadencím, které rytmizují průběh čtení, udávají mu důrazy i tempo.

Naproti tomu platí nadále v prozaickém projevu i při značné míře stylizace, že se intonačně odlišuje od verše. Teoretický rozdíl mezi nimi byl popsán takto: „Zdá se tedy možné vymezit rozdíl mezi rytmem verše a prózy tak, že v rytmované próze není zvrstvení dvojího intonačního schématu, nýbrž toliko jednoduchý sled vzájemně podobných intonačních úseků, daných intonací větinou a jdoucích za sebou bez jakéhokoliv napětí“ (Mukařovský 1948: 183).

A nyní ukázka z druhé, prozaické variace *Hlučné samoty* (opět bez interpunkčních úprav):

„Miloval jsem vždycky hasičský sbory, požárníky ne proto že likvidují a hasí oheň, miluju je proto že stojí na žebříku anebo jen tak, ale s hasící hubicí, pevně připoutání anebo rozkročení a očekávají ten první střík, ten proud vody, který zachraňuje tím že devastuje, ten první střík vyraženým oknem a potom tu sílu proudu vody, která uhášejíc oheň ničí co jí přijde do cesty...“

(*Hlučná samota*, Spisy IX, str.178-179).

Můžeme si povšimnout, právě proto, že jde o ukázkou tematicky shodnou, co všechno se změnilo v intonaci prozaického projevu, jak se změnil, zcivilněl jeho průběh, i když jisté rytmické odlesky zařazují i tento projev do neobvyklosti.

Ještě zajímavější pak budou úkazy plynulých přechodů mezi veršem a prózou, na které u Hrabala narazíme (proud veršů občas přerušují rozdělovací znaménka, která dávají pokyn číst tento text jako prózu).⁴

4 Více o tom vypovídá ediční pokus o zřetelné rozlišení veršových a prozaických struktur v knižním vydání *Hlučné samoty* (1994).

K těmto speciálním otázkám bychom se ještě rádi vrátili. Zatím se spokojíme konstatováním, že proud veršů a mluvní proud větných intonací bylo třeba rozlišit.

V konkrétnosti uměleckých popisů, v čisté fenomenalitě vidění nemá zřejmě text *Svatby v domě* srovnání s jinými Hrabalovými texty. Potvrzuje se to v podání přírodních výjevů, zvláště živlu vody a ohně, ale také v rozpoutání živlu řeči, který se stává samostatně významným tématem: „Vlastně to moje psaní, je utíkání z řádky na řádku, na psacím stroji je to tak krásně vidět, nikdy nevím, co jsem napsal, jen pořád stíhám nějakou myšlenku, která je jen a jen přede mnou, chci ji dohonit, ale ona pořád mne předbíhá...“ (*Svatby v domě*, str.92). Je to pro Hrabala dokonce jedno z hlavních témat, které ze záležitosti životopisné činí záležitost strukturní. Ustavičně se včleňuje mezi témata ostatní jako nikdy nezodpovězená otázka: kdo jsem? Je to téma samo o sobě dost hluboké, aby nám znovu a znovu otvíralo skutečnost. Je to nejhlubší význam toho „být v lafu“, být neustále v pohybu a na cestě.

Text *Vita nuova* nepřekvapí čtenáře jen nezvyklou redukcí interpunkce, na tu si zakrátko zvykne. Průkazně vyšší je teď míra kompoziční uvolněnosti, hybridnosti v pojetí celku, mísení různorodých poloh a fragmentárnost autorova podání. Jak rozumět těmto projevům? Znamenají nutně jenom pokles tvůrčích hodnot? K té otázce se budeme vracet, ale už teď bychom chtěli vyloučit paušální odpověď na ni. Úroveň daného textu může v jednotlivostech (o kterých se stejně nemusíme dohodnout) kolísat, jde teď však o něco jiného: zvolit odpovídající perspektivu, která bude text přijímat s porozuměním pro jeho osobitost. K ní patří také okolnost, že jde vlastně o autobiografii, na jejíž základ promítá Hrabal jakýsi pokračující kreativní film.

Je jistě možné číst Hrabalovu knihu také jinak, výběrově, se zaujetím pro to, co nás bezprostředně zaujalo. Tento přístup je patrně nejčastější a vůbec nemusí znamenat, že čteme špatně. Nabíráme si prostě z toho bohatství jen něco. Tak jako naopak kultivované, poučené čtení může selhat pro nedostatek vlastního vcítění. Pro nás se tyto protiklady zkoncentrovaly do úvahy o „diagonálním čtení“ (pojem Hrabalův, v této studii již připomenutý). Znamená tento program jen pokyn k letmosti a tedy ke zpozornění četby? Co znamená „šikmá sonda“ stránkami, při níž „oči ani duch nepotřebují interpunkci“? Zadržovaný pád očí vybírá, co je hodno pozornosti a co je třeba číst „maličkou chvíli horizontálně“. Věty vypuštěné z původní verze Hrabalova úvodu dokreslují hlubší smysl řečeného. Číst horizontálně znamená „...jakoby červenou tužkou

podtrhnout gruntovní sdělení a pak zase pokračovat v tom zbystřeném podprahovém, globálním čtení“. Nejde tedy o jakoukoliv letmost, ale o letmost chápající, která nepřehlédne gruntovní sdělení a udržuje v pohotovosti také zbystřené podprahové čtení.

Tou červenou tužkou podtrhuji v textu já, čtenář, a tím se všechno mnohonásobně aktivizuje a obohacuje. Takže ani o tom, co bude gruntovním sdělením a co jeho podprahovým doprovodem, nemohu rozhodovat předem a jednou provždy. Také text je neustávající pohyb. A právě na tomto základě zjistíme, že libovolnost našeho výběru hodnot je jenom zdánlivá, vždy dočasná. Při vši otevřenosti rozehraného smyslu máme totiž za výklad textu také svou odpovědnost. A v té se vrací, zvrstňuje a protíná, co zdánlivě stojí jen vedle sebe a proti sobě.

V této perspektivě se znovu vracíme k Hrabalovu textu *Vita nuova*, na první pohled málo homogennímu. Jistě to není jenom nezávazné pásmo programových úvah o soudobém umění, ani sled životopisných vzpomínek či kuriózních historek, charakteristik, obrazů či obrázků, „kartinek“, jak zní původní podtitul knihy. To všechno pouze zvyšuje její pestrost. Ale jako spodní pramen se nás při návratech k ní (při návratech, které autor možná ani nepředpokládal, když vsadil vše na diagonální čtení!) zmocňuje hodnota ještě jiná, hodnota toho mnohohlasu, který se jeví jako nezastavitelný proud.

Z celého toho bohatství zprostředkovaného opět Eliščiným vyprávěním si bohužel můžeme připomenout jenom úryvky, na kterých chceme demonstrovat jednoduché zjištění: že s orientací na mluvní proud vět a souvětí nevystačíme, že jako nezbytnou složku musíme vzít v úvahu právě **mísení** různorodých poloh střídajících se v promluvových celcích. A že toto mísení je vlastním kreativním výkonem Hrabalovým.

Nejenom pro zřetelné rozčlenění, ale také pro stále oživané vědomí, že tato membra disiecta patří pořád k sobě, vytvářejí neukončený dynamický celek, využívá Hrabal mistrně interpunkčního znaménka tři tečky. (Různé funkce tohoto označení jsem se pokusil rozlišit ve studii *Tři tečky v Prolukách Bohumila Hrabala*. Vydáno v knize *Hrabaliana*, Prostor 1990.) Tato interpunkce není pochopitelně důsledná, přece však má ve *Vita nuova* stále viditelnější trend. Je to potřebné označení přeryvů, které mimo jiné odlišují proud Eliščina vyprávění od reprodukováných monologů Hrabalových uvozovaných nejjednodušším a stereotypním obratem „... hovořil můj muž...“. V rozčlenění textu na jednotlivé kapitoly se uplatňuje znaménko tři tečky zcela důsledně (v jediném případě končí text kapitoly otazníkem; ve *Svatbách v domě* byla pouze dvakrát věta na

konci kapitoly ukončena tečkou a dvakrát otazníkem) a zdůrazňuje, na co bychom při realizaci tohoto textu neměli zapomínat: je to opravdu pokračující proud, který do sebe vtahuje všechnu tu různorodost a dává jejímu plynutí vlastní smysl. Naznačit jej nebude snadné, už proto, že pro potřeby výkladu ustavičně rozbíjíme, co bychom měli považovat za živou jednotu. Co je v Hrabalově textu nejcennější, může tak snadno zmizet. V tomto ohledu byl první díl trilogie homogennější, ale i tam jsme museli rozbít původní celistvost otázkami položenými z jiné strany. Takže se nakonec nedostalo na to, co teď ve výkladu o fenomenalitě Hrabalova vidění chybí, vědomí přirozené integrace textu, která se nejsilněji projevila v přírodních scénách: „Za stmívání, když už se rozsvěcovala světla pouličních lamp, vraceli jsme se proti toku řeky, která byla temná jak inkoust, bílí rackové ještě poletovali tam na druhém břehu, odkud vytékala stoka, v hladině se zrcadlily Holešovičky, řady malých domečků se žlutými světly, které vyplňovaly okenní rámy, mĳjeli jsme dvojice milenců, byli tiší, drželi se za ruce a kráčeli tam, odkud jsme přišli, do vrbiček, snad se vydali tam, kde jsme byli i my celé odpoledne, aby naslouchali dunivému pádu říční vody“ (*Svatby v domě*, s.89).

Ve *Vita nuova* se dostává ke slovu také protějšek onoho harmonického pojetí integrace, které jsme si připomněli v ukázce ze *Svateb v domě*. Sjednocení je zde někdy (zvláště ve větších celcích) pro čtenáře spíše úkolem než daností. Rozptyl jednotícího smyslu celých kapitol a jejich řazení tím pochopitelně vzrůstá, i když sjednocujícím rámcem zůstává akt Eliščina vyprávění, který nakonec vtiskuje dojem jednoty všemu. Nicméně se do něho včleňují mnohé digrese, například značně samostatné partie v textu reprodukováných estetických, výtvarných a literárních názorů, jež jsou jen volně propojeny s pásmem vzpomínek a epizod. Krátce řečeno: souvislá epická fikce tady opět chybí, vynořují se a navzájem mísí jednotlivé obrazy, jejichž pomyslným, stále unikajícím středem je Hrabal sám.

Bude prospěšné, když se na tomto místě pozastavíme nad autorovým pojetím integrace vůbec. Hrabal vyzkoušel různé typy napohled nespojitých, nakonec však „ladících“ textů. Jejich provenience je čitelná, opírají se o autorovu surrealistickou zkušenost, ke které ovšem ještě něco přistupuje. Okouzlení zdánlivou nespojitostí, která náhle má smysl, to je Hrabalův původní zážitek, jehož geneze sahá k počátkům padesátých let, k takovým textům jako je *Bambino di Praga* a *Krásná Poldi* (Spisy II). Příznačný pro šedesátá léta je posun ke zcivilnění té provo-

kující nespojitosti jmenovaných básní, adorace všednosti ozařované jen střípky básnivého vidění je nám ovšem povědomá už z dřívějších Hrabalových próz. Za charakteristické projevy této orientace v šedesátých letech lze uvést prozaickou verzi *Krásné Poldi* nebo prózu *Prokopnutý buben* (oba texty jsou ve sbírce povídek *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, 1965): „...všecko se mi propojilo ve velikou symfonii“, čteme v povídce *Prokopnutý buben*, ve které je popsán zvláštní zážitek biletáře, jemuž se propojuje přes zahradní zeď pivovaru u svatého Tomáše dechovka pana Polaty s Patetickou symfonií. Výtěžek toho zážitku je nečekaný: „... a já jsem to všecko viděl a všecko slyšel a všecko mi ladilo a všemu jsem přitakal (...) protože všecko jsem viděl zabalený v jednom velikém prostěradle“ (úryvky z prózy *Prokopnutý buben*, str.78-84).

Motiv společného prostěradla nesourodých věcí opakuje Hrabal ještě domyšleněji: „Textová montáž se pokouší vyjádřit mnohostěnnost tohoto stylového neladu horizontálním tokem živé řeči (...) neladící věty mezi sebou navazují nutné přátelství, tak jako všechny věci a všichni lidé shrnutí a zabalení do toho ohromného prostěradla velkoměsta“ (*Toto město je ve společné péči obyvatel*, úvod, 1967).

Z této poetiky se nasycuje také okouzlený vztah spisovatele Bohumila Hrabala a grafika Vladimíra Boudníka k libeňské periferii, nejpozornější pohled věnovaný nejprostším věcem, k jejichž ozvláštňení už není zapotřebí víc než umět vidět. Všechno je hodno této pozornosti a všechno může navazovat intimní přátelství. Odtud se rodí jistota nového pohledu, nová integrace. „Mám klíč k banalitám kterým jedině já můžu dát metafyzický dopad“ (*Vita nuova*, Čs.spisovatel 1991, str.14), říká Vladimír Boudník. Uměleckým zážitkem se stává doslova cokoliv: vlhká zeď chodby, saze z kamen, ornament omylem v pračce procvakovaných záclon... V té totální citlivosti k bytí věcí se oba přátelé shodují, ale jinak jsou co chvíli v nějakém sporu, který se ukazuje být mimo jiné i vhodnou pružinou vyprávění. (Je patrně zapotřebí upozornit na to, že čas, o němž vypráví Eliška ve *Vita nuova*, kdy Hrabal odchází z balírny starého papíru a nalézá místo kulisáka v Divadle S.K.Neumanna, je už minulostí; čas literárního záznamu je z pozdější doby. Hrabal opouští byt v Libni na konci třetího dílu, na počátku sedmdesátých let, rukopis *Vita nuova* je z roku 1984-1985).

Umělecké problémy, které vzrušovaly v té době oba přátele, našly ve formulacích několika kapitol ve *Vita nuova* svůj adekvátní výraz. Nejde ovšem o teoretické eseje ani manifesty, jsou to osobně zaujaté marginální

poznámky, roztroušené na různých místech Hrabalova textu. Tam, kde je jejich výklad nejsoustavnější, je důsledně přerušován Eliščiným vyprávěním, jakousi konkrétní reportáží o tom, jak prala se svým mužem v neutěšených poměrech nepříliš vybaveného libeňského bytu své první velké prádlo. Výsledek již známe: procvakané záclony, ve kterých ovšem Hrabal nadšeně objevuje artefakt. Takto zpětně jsou ozvláštňeny také ostatní fáze velkého prádla, funkce praktická a estetická přecházejí jedna do druhé. Hrabalovo sebeujasňování vlastního tvůrčího programu nalezlo zde řadu šťastných, plnokrevných formulací: „...píšu takovou milostnou korespondenci ale už ne ženský už ne objektu svý milostný erotický touhy ale dopisy píšu který adresuju živlům...“ (*Vita nuova*, str.47). „... spisovatel je ten kdo v takovém tajném a důvěrném psaní pokračuje kdo píše svůj vnitřní monolog celý život...“ (*Vita nuova*, str.48). „... kdo pokračuje láskou ke všemu tomu čeho si nevěšíme a co je prostý jako voda který si taky nikdo nevěší vody v kalužině a vody ve stoce a vody v tůních a bažinách na předměstí“ (*Vita nuova*, str.49). Prostě: estetický program, který nepredestinuje, co by mělo být považováno za krásné, ale je otevřený vůči všemu, v čem lze rozpoznat tvořivý vztah k věcem: „... podstatou pravého tvoření je trvalý milostný vztah a milostná nenávisť k sobě a hledání toho světlého paprsku ve kterým bysme našli smysl a cíl toho proč jsme sem přišli na svět“ (*Vita nuova*, str.50). A naposledy citát nejvýmluvnější: „... my vlastně ani umění v tom starém smyslu neděláme protože naše umění spočívá v neumění tohoto dne a z trosek a úlomků těchto lichých hodin sestavujeme sudou a tvořivou koláž...“ (*Vita nuova*, str.50).

Smysl slova „koláž“ zde zasvítí v nějaké plnější platnosti. Ne jako úzký pojem určitého vyhraněného uměleckého hnutí, ale tak, jak jsme se mu naučili rozumět u Hrabala: je to společné prostěradlo všech věcí a lidí navazujících nutná přátelství.

Aby naše porozumění nebylo tak bezkonfliktní, můžeme je ještě doplnit odjinud. V Eliščiných stále kritičtějších charakteristikách se představuje neidealizovaný Hrabal, s mnoha nectnostmi a zlozvyky pro druhé těžko snesitelnými. Co nám jej v tomto portrétu dál přibližuje, je nepochybně jeho neklidná tvořivost, které odpovídá mimo jiné záznam jeho rukopisu plného překlepů a chyb. Vlastně do našeho pokusu o vystižení Hrabalova psaní proudem obojí patří: „... můj muž psal tak rychle že předbíhal svoje myšlenky a tak na každém kroku bývaly takové chyby že to jeho psaní nedávalo smysl...“ (*Vita nuova*, str.114). O jeho improvizacích říká Eliška: „Všechny ty svoje nectnosti znal a věděl o nich

hroutil se nad nimi aby ale opakem shledával že vlastně všechny ty jeho nectnosti že to je jeho styl a že nemůže se od něj odpárat. Tak nějak tušil že tohle tempo a tento svůj rytmus s pedálem až na podlahu že když to vydrží pár let tak že něco zachytí něco co bude jen jeho“ (*Vita nuova*, str.116).

A do třetice citát, který také těžko nahradíme vlastními slovy a který svědčí o tom, jak hluboká, do struktury osobnosti zasahující byla ta zdánlivě povrchová „nedodělanost“: „... cokoliv dělá tak všechno je jen a jen v polotovarech že čtenář je ten kupující polotovarů které si doma ochutí a dodělá že všechny ty polotovary jsou nejen symbolem ale i šifrou moderního umění ale hlavně že to co chce on napsat po čem touží aby to napsal nebude nikdy víc než tenhle krám z polotovarů...“ (*Vita nuova*, str.117).

Pro Hrabala byl mimořádně důležitý umělecký vztah k Jiřímu Kolářovi, zachycený právě ve *Vita nuova*. Málokdo v té době, na konci padesátých let u nás, mohl dát Hrabalovi takový přehled o souvislostech moderního umění jako Jiří Kolář. Ale to hlavní, čím na svého mladšího druhu působil, byla náročná představa tvorby. „Klovající Orel“, jak přátelé Kolářovi říkali, byl pro Hrabala zneklidňujícím uměleckým svědomím. Nebylo to poprvé, kdy Kolář ovlivnil Hrabalův tvůrčí vývoj. Nezapomeňme, že to byl Jiří Kolář, který vydal v roce 1956 z výtěžku za svůj překlad Ezopových bajek v bibliofilském nákladu 250 kusů Hrabalovu prvotinu *Hovory lidí*. Měl tedy plně právo naléhat, aby se Hrabal, v té době již třiačtyřicetiletý, přes všechnu nepřízeň poměrů soustředil k tvorbě. Originální text „totálně realistické“ *Jarmilky*, v té době ještě nevydaný, zavazoval.⁵

Po této poznámce na okraj bych se ještě chtěl vrátit k tématu, které považuji za klíčové. Ve vyprávěcím tónu *Vita nuova* se slučují různé perspektivy vyprávění, lépe řečeno perspektivy různých vypravěčů: Elišky, Hrabala, Vladimíra Boudníka, později Karla Marysky, Hrabalovy matky. Při pozornějším pohledu bychom našli příznaky jejich rozlišení (jazykového nebo psychologického), ale brzy zjistíme, že o takové rozlišení vůbec nejde. Promlouvá k nám či vede svůj hovor jediný vypravěč, který integruje všechny ty hlasy. Mísí a slévá se nejsoučasnější a velmi vzdálený čas vyprávěného, jako by to byl čas jeden. V této

5 Později interpretoval B.Hrabal *Jarmilku* (pod titulem *Majitelka hutí*) jako své přihlášení k programu Skupiny 42 (viz Hrabalův doslov k nevydané knize *Poupata* z roku 1970).

perspektivě přestává záležet i na tom, nakolik je Eliščino vyprávění fikcí. Vše jako by si vytvářelo svůj zvláštní prostor a čas, prostor a čas smísení toho všeho: „Můj muž býval navštěvován svojí minulostí jakoby na pokračování Zničeho nic uprostřed události a hovoru který byl o něčem docela jiném můj muž najednou se zjasnil a vykřikl Altán! Altán! Holčičko teď se mi zjevil ten altán v Židenicích ta besídka obtočená psím vínem tam docela vzadu babiččiny zahrádky...“ (*Vita nuova*, str.125).

Další a další přesné detaily ožívují tuto vzpomínku na Židenice, splétají obraz, „který je tak svěží jako by se stal včera“. Vynořující se výjevy dostávají chvílemi epický rozměr - příběh kameníků Stanovských, kteří tesali náhrobní kameny hned za babiččinou zahrádkou. Nejmladší z nich umřel na tuberkulózu...

Jako Hrabala „z ničeho nic“ oslovila vzpomínka na kameníky Stanovské, tak jej zcela nemotivovaně navštěvují i jiné obrazy. Aby jejich sled neunavoval, prokládá je autor vyprávěním tematicky zcela odlišným, například o tom, jak s kamarádem Pepíčkem Sviatkem zařizuje v bytě Na hrázi druhou místnost svého skromného bytu. Na čem záleží, je střih obou výjevů, toho vzdáleného a toho časově nejbližšího. Jejich prokládání stírá časovou hranici, jako by šlo pořád o příběh jediný. Znaménko tři tečky hraje v tom prokládání mimořádnou úlohu, zkypruje neuvadlé vyprávění, do kterého zde jako obvykle zasahuje Vladimír svými shazujícími poznámkami a Hrabal nemilosrdnými replikami na ně. Namísto děje - ustavičné dění. Ve vzpomínkách, které Hrabalovi přitékají, krystalizuje však přece jenom jedno téma hlavní : vzpomínky chlapce, například na dědečkovu smrt: „... na posteli kde jsem se narodil tam ležel mrtvý děd a byl žlutý a vychrtlý a voněl sladce a tatínek si lehl na otoman a já jsem ležel vedle mrtvého děda a nespal jsem a každou chvíli jsem se chodil dívat na mrtvolu a čím dál víc jsem věděl že tohle není můj děd že tohle je mrtvola a nic víc než mrtvý...“ (*Vita nuova*, str.133).

Vzpomínky, které „přitékají“, z obrázků skládaný celek, který vlastně nemůže být ukončen, vyprávění se stále otevřeným horizontem možností, to je teď kompoziční forma Hrabalovi nejbližší. Mnohotematicnost patřila vždy k přednostem jeho stylu. Teď však ve *Vita nuova* dosáhl tento styl nebyvalého stupně uvolnění, průtočnosti, řekl by Hrabal. Píše jako když mluví, říká se o takovém projevu. Můžeme se ovšem s touto hodnotou vnitřního uvolnění zcela minout, nic nepochopit; měli bychom pak ovšem vědět, co vlastně odmítáme. Jistá bezstarostnost k té hodnotě patří a může jí být také vytýkána. Nicméně zůstává základem Hrabalova

stylu. To platí také o *Prolukách*, posledním dílu trilogie, o kterém jsme pojednali samostatně.

Svého času jsem se pokusil pojmenovat tuto hodnotu takto: „Tím, že nám autor dává ve svém stylu, v textu utvářeném jako proud, spoluprozívat sám rozběh představivosti a řeči, z níž se jakoby samovolně odvíjejí obrazy a rytmicky zvlněné věty, právě tím živelným pohybem, tím propadáním do budoucnosti ještě nevysloveného získává Hrabal jedinečné osvětlení všeho, o čem vypráví, získává čas proti proudu odnášejícího času“ (Jankovič 1991:216).

Pokud se snažíme přiblížit k takovým hodnotám, konáme tím věc dvojnásobně prospěšnou: přispíváme k co nejurčitější představě o poetice určitého spisovatele, v našem případě Bohumila Hrabala, zároveň však ustavičně korigujeme své obecnější žánrové povědomí, aby neustrnulo v soubor neměnných a od skutečného života literatury odtržených norem. Také v této nejobecnější rovině jde přece o pokračující pohyb, jehož se sami svými interpretacemi účastníme. Svou odpověď, co a k čemu je umělecká próza, přebudováváme stále znovu.

LITERATURA

DANEŠ, František

1957 *Intonace a věta ve spisovné češtině* (Praha: NČSAV)

JANKOVIČ, Milan

1991 *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Čs.spisovatel)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 „Intonace jako činitel básnického rytmu“ in J.M., *Kapitoly z české poetiky I* (Praha: Svoboda)