

Dílo Bohumila Hrabala se vyznačuje výraznou otevřeností vůči čtenáři, které sám autor vychází vstříc. Nejenže je ochoten svoje prvopisy upravovat při redakci v nakladatelství, hlavně však své dílo neuzavírá výrazným vypravěčským hlasem, v němž by prosazoval svoji autorskou vůli. Takto se před námi otevírá tematika variantnosti Hrabalových děl (pojmenujme jej proto jako autora v množném čísle), v níž je přítomen ohled na čtenáře, který má specifickou dobově podmíněnou podobu – cenzuru.

Zde se však budeme daleko spíše věnovat cenzuře jako interiorizovanému dohledu, nikoli její institucionalizované a dobově proměnlivé podobě. V tomto nedlouhém textu nemůžeme mít ani ambici, abychom ji komplexněji pojednali, budeme ji tedy pojímat jako specifický dobově podmíněný kontext Hrabalovy tvorby. Nejprve se podíváme na Hrabalovu tvorbu z ptačí perspektivy, dále zaujmeme perspektivu vnitřní – dílčím vhlédem do lektorského řízení a redakční práce –, abychom následně opětovně zaujali vnější perspektivu přesunutím pozornosti k Jiřousovu pálení Hrabalových knih na Kampě roku 1975. Poté se krátce zastavíme u variantnosti jako u charakteristického rysu Hrabalova spisovatelství. Dále se zaměříme na kvazivzpomínkovou prózu *Totální strachy* z listopadu 1990, v níž Hrabal specifickým literárním stylem reflektuje víceznačnost samizdatu.

Ponorná říčka Hrabalovy tvorby

Cenzura tím, že literární promluvu stigmatizuje, ji zároveň fetišizuje. Z dnešního pohledu bychom mohli říci, že přiznává literatuře významnější roli, než jakou má ve svobodné společnosti. Cenzorský zásah takto může vzbuzovat dojem, že to, co bylo zakázané, bylo zároveň společensky nebezpečné, což může vést až ke zkratkovitému úsudku, že to zakázané (či v jiné podobě to neoficiální) bude mít nepopiratelnou literární kvalitu. Jelikož je cenzura nedílně spjata s dějinami Československa po roce 1948, nemělo by nijak překvapovat, že se stala jedním z činitelů trvale ovlivňujících Hrabalovu tvorbu, neboť její převážná část spadá právě do období 1948–1989.

Nadto únorový převrat zasáhl do Hrabalovy tvorby dříve, než se cenzura v úzkém smyslu slova ujala vlády: sazba Hrabalovy básnické prvotiny *Ztracená ulička*, připravené roku 1948 k vydání v soukromé tiskárně Hrádek v Nymburce, byla rozmetána. Hrabalovo autorství je tak již od svého počátku atakováno peripetiemi doby. V případě *Ztracené uličky* se navíc nejednalo o tradiční cenzorský zásah, neboť vydání překazily osudy tiskárny Hrádek, jejíž majitel byl krátce po únorovém převratu zatčen a podnik se dostal do národní správy.¹ S ohledem na Hrabalovo autorství můžeme tedy říci, že šlo o slepý,

1) Srov. Aleš Zach: „Miroslav Hrádek“, in týž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, <<http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/miroslav-hradek.html>>, přístup 3. 10. 2014.

neadresný zásah dějin, jenž nemalou měrou přispěl k tomu, že se Hrabalův oficiální vstup do literatury odložil o patnáct let (až roku 1963 vyšla Hrabalovi první sbírka povídek pod názvem *Perlička na dně*).

Lehce psychotické dobové klima zasáhlo Hrabalovo autorství i při druhém jeho pokusu o vydání „skutečné“ knihy (bibliofilské vydání *Hovorů lidí* z roku 1956 nelze pokládat za standardní knihu). Roku 1959 byla v nakladatelství Československý spisovatel připravena k vydání Hrabalova sbírka povídek s názvem *Skřivánek na niti* (jež později vyjdou v upravené podobě v *Perličce na dně* a *Pábitelích*), vydání však cenzura zakázala.² Třebaže pracovníce Hlavní správy tiskového dohledu (HSTD) uvedla jako důvod zákazu „kontrast [povídek, JČ] se skutečností“, pravou příčinou se ukazuje aktuální dobový kontext, nikoli charakter Hrabalových textů. Po aféře se *Zbabělci* bylo zastaveno vydání celé řady dalších titulů.³

V předchozích dvou případech se jednalo o zhatění dvou téměř již úspěšných pokusů knižně vydat literární dílo; na počátku normalizace byl zničen celý náklad *Poupat* (1970) a *Domácích úkolů* (1970). I v této chvíli se jednalo o plošný zásah, vztahující se na stovky dalších knižních titulů. Tato třetí vlna represivních opatření však postihla Hrabala již jako úspěšného spisovatele. Pokud bychom ve zkratce shrnuli příčiny zastavení vydání anebo pozdějšího zničení nákladu, nejednalo se přísně vzato o „společenskou nepřipustnost“ díla samého. Jejich příčiny musíme hledat v nevyzpytatelných peripetiích „velkých dějin“.

Bohumilu Hrabalovi bylo roku 1963, kdy mu v oficiálním nakladatelství vyšla první sbírka povídek, čtyřicet devět let. V rozmezí následujících sedmi let (1963–1969) se dočkal vydání celé řady knižních titulů. Eruptivní zrod spisovatele můžeme doložit jak výši nákladu jeho děl,⁴ tak i množstvím vydaných titulů: *Perlička na dně* (1963), *Pábitelé* (1964), *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1964), *Ostře sledované vlaky* (1965), *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* (1965), výbor z povídek *Automat svět* (1966), „knihy fotografií Prahy od Miroslava Peterky s Hrabalovou textovou montáží *Toto město je ve společné péči obyvatel*“⁵ (1967), *Morytáty a legendy* (1968). Není třeba připomínat, že Hrabalovu popularitu umocňovaly i četné filmové adaptace realizované nastupující generací filmařů české nové vlny. Pokud srovnáme krátkou (sedmiletou) publikační explozi s předchozími střídavými publikačními počiny, bude Hrabalův spisovatelský průlom ještě zřetelnější.

S nástupem normalizace byl Hrabalův hlas, nyní se však jednalo o hlas etablovaného spisovatele, opětovně umlčen: v první polovině sedmdesátých let mu v oficiálních nakladatelstvích na území ČSSR nevyšla ani jedna kniha. Pod povrchem vynuceného mlčení se však skrývala enormní tvůrčí potence. Snad to nebude příliš nadnesené, když řekneme, že právě v tomto období píše Hrabal svoje klíčová díla: *Obsluhoval jsem anglického krále* (1971), *Příliš hlučnou samotu* (1976 – počátek psaní je datován rokem 1973), *Něžného barbara* (1973), *Postřižiny* (1971), *Slavnosti sněženek* (1975), *Městečko, kde se zastavil čas*

2) Archiv bezpečnostních složek, Hlavní správa tiskového dohledu, sign. 318-98-22, Zásahy HSTD-ÚPS v tisku v letech 1961–1968, Československý spisovatel, 26. 3. 1959.

3) Srov. pododdíl „HSTD a literární veřejnost“, s. 1141–1142.

4) Jednalo se o desítky tisíc výtisků, v případě čtyř vydání *Ostře sledovaných vlaků* dosáhl celkový náklad 170 000 výtisků – srov. Claudio Poeta, Václav Kadlec: *Bibliografie, dodatky, rejstříky*, Sebrané spisy Bohumila Hrabala, sv. 19, Praha, Pražská imaginace 1997, s. 241–243.

5) Susanne Rothová: *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala. K poetickému světu autorových próz*, Praha, Pražská imaginace 1993, s. 21.

(1973), k nimž bychom rádi připočítali i *Nymfy v důchodu* (1979), které vyšly roku 1981 pod názvem *Harlekýnovy milióny*.⁶ Situace „spisovatele v likvidaci“ je tedy v mnohém odlišná od té, v níž se snažil během let padesátých a na začátku šedesátých teprve jako spisovatel prosadit. Proto také spodní proud Hrabalovy tvorby v sedmdesátých a posléze také v osmdesátých letech (v samizdatu a exilu) byl daleko silnější, než jak jsme to mohli sledovat na dvou střídmych edičních počínech let padesátých.

Ambicí tohoto přehledu není ani úplnost, ani popud k reflexi variantnosti, nýbrž pouze v hlavních tazích zpřítomnit dvojí polohu Hrabalova díla (oficiální edice vs. samizdat). Je z něj patrné, že již od rané fáze nalezneme Hrabalovo dílo v různých podobách – rukopisné, samizdatové, polooficiální, oficiální –, k čemuž od konce sedmdesátých let přibyl ještě kontext exilový. Tuto různorodost opět uvádíme jako typický rys Hrabalova spisovatelství. Podstatné je, že každý z kontextů je spojen se specifickým okruhem a snad také typem čtenářstva, přičemž je zjevné, že cestou k oficiálnímu vydání prošly Hrabalovy povídky a novely výraznými redakčními úpravami, jež je měly připravit pro co možná nejširší čtenářský okruh. Hrabal byl sice ochoten své prózy upravovat, to však ještě neznamená, že bychom měli stavět jedny nad druhé, neboť každá z podob je určena jinému čtenářskému kontextu; je v nich tedy přítomna autorova vůle.

Redakce – snaha o zkáznění vypravěčského gesta

Redakční práce se vyznačuje reflexivitou, interpretací a argumentací, která je spojena s prací a upravováním původního autorského rukopisu. Několika drobnými průhledy do redakční práce se budeme snažit nastolit to, co bychom v porovnání s oddáleným pohledem mohli označit jako vnitřní perspektivu. Naše poznatky jsou nutně fragmentární, protože jsou omezené dostupnými archivními materiály nakladatelství, které tvoří především lektorské posudky, stručná shrnutí schůzek redaktorů s autorem a závěrečná stanoviska redakce. Nemáme k dispozici žádné údaje o tom, jak jednotlivé diskuse konkrétně probíhaly, natož pak o tom, co si o nich Hrabal myslel.

Již u první připravované Hrabalovy sbírky *Skřivánek na niti* (1959), ale také při redakci pozdějších děl je markantní Hrabalova ochota přijímat redakční návrhy a zapracovávat je do rukopisu. Ve shrnutí lektorského řízení ke sbírce *Perlička na dně* (probíhalo od 4. dubna 1962) kupříkladu vedoucí redakce prózy Jiří Fried píše: „Autentický Hrabalův talent si podle mínění všech lektorů zaslouží knižní příležitost. Výbor z nejlepších povídek je výsledkem práce, při níž autor akceptoval všechny redakční připomínky, včetně Jungmannovy, aby totiž sám uvedl čtenáře do svého zvláštního světa předmluvou.“⁷

Hrabal i později akceptoval návrhy, které se týkají doprovodných textů (záložka, medailonek, doslov). Jeden z nich dokonce pronikl i do díla samého. Jedná se o dovětek k druhému vydání *Tanečních hodin pro starší a pokročilé*. Vedoucí redaktor Arne Linke věnoval tomuto dovětku ve svém shrnujícím doporučení k druhému vydání *Tanečních hodin* (1. září 1964) značnou pozornost:

6) Zde vycházíme z datace autorských dokladů – srov. C. Poeta, V. Kadlec: *Bibliografie, dodatky, rejstříky*, cit. dílo. Pouze v případě *Harlekýnových miliónů* se jedná o datum oficiálního vydání.

7) Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP), Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. Bohumil Hrabal, *Perlička na dně*, shrnutí lektorského řízení Arna Linkeho.

Druhé vydání této rychle rozebrané knížky se od prvního odlišuje pouze krátkým dovětkem, jakousi pointou, která se do prvního vydání nedostala spíše nedopatřením: po pohovoru s autorem, jehož jsem se skrz vojnu neúčastnil, měl jsem pro redigování verzi bez dovětku. Věděl jsem, že se některým lektorům zdál vzhledem k většině textu nesourodým apendixem [...]. Až když byla knížka skoro hotova, našla se kopie starší verze v trezoru a já uviděl, že dovětek do knížky patří, je její pevnou součástí a neměl jsem na nikoho dát. Zmínil jsem se o tom hned autorovi, který velmi živě souhlasil (vypuštění dovětku mu při pohovoru asi leželo v hlavě víc, než dal najevo; ale tam šlo o vydání jeho divné knihy vůbec). Při hovoru o druhém vydání nyní autor výslovně projevil přání, aby se vynechaná partie pokud možno vytiskla. Jsou s tím srozuměni ss. Kristek, Petříček, Smetana. Možno snad říci, že literatura v *Tanečních hodinách* tímto dovětkem i trochu ztrácí [...]. Chci říci, že i tam, kde Hrabal jako by šel pod úroveň, většinou velmi dobře ví, co dělá, a z tohoto hlediska vzato, ujede dost zřídka. Ostatně je připomínkám a zásahům přístupný jako málokterý autor.⁸

V citátu je přítomno několik klíčových prvků lektorátu. Jednak je velmi pravděpodobné, že Linke s dovoláváním se autorovy vůle prosazuje své stanovisko. Navíc ono Hrabalovo živé přitakání se zdá být typické; neběží v něm daleko spíše o vstřícné odezírání ze rtů, když onen dovětek při projednávání prvního vydání nijak výrazně neprosazoval? I v této při je patrné, nakolik je obtížné, ne-li přímo nemožné dopátrat se autorova stanoviska. Závěr citace nabízí další typické znaky lektorátu a typu Hrabalových úprav - v připomenutí Hrabalovy vstřícnosti a ve zhodnocení ústupků, v nichž zachovává určitou literární kvalitu. Připomeňme zde, že prvním kritikem tohoto „normalizujícího“ dovětku se stal Jan Lopatka.⁹ Pokud byl ale dovětek součástí již prvního připravovaného vydání, můžeme mluvit o tom, že se jedná o dovětek „normalizující“ (moralizující), když šlo o cílenou autorovu volbu? Nevrací se nám ale zpět otázka, jaká byla jeho skutečná původní motivace (doporučení, vlastní Hrabalův nápad...)?

Obdobné texty dílo významově stabilizují, alespoň zvnějšku mají přiřadit perspektivu, v níž má být čteno. Explicitně tento požadavek vyjadřují lektorské posudky Milana Jungmanna. V posudku věnovaném *Perličce na dně* napsal:

Nikde se ovšem výslovně neříká, že socialismus je ohromná vymoženost a kapitalismus že je ničemnost. Ale je v tom tolik přesně odporovaného kusu života, že by byl hřích tenhle text nevydat. Snad to bude potřebovat autorův úvodeček, aby vzal vítr z plachet různým rozumbradům a mračnopozorníkům, nebo snad redakční dovětek.¹⁰

A podobným způsobem tentýž kritik zdůrazňoval ohled na čtenáře i při lektorátu *Tanečních hodin pro starší a pokročilé*: „Při vši spornosti rukopisu, při všech výhradách jsem tedy pro to, aby byla nalezena možnost publikovat rukopis způsobem, který naznačí, že jde o věc experimentální, nikoli masovou.“ Přítomna zde byla také kritická poznámka

8) LA PNP, Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. Bohumil Hrabal, Taneční hodiny pro starší a pokročilé, shrnutí lektorského řízení od Arna Linkeho.

9) Jan Lopatka: „Tvorba a spisování“, *Tvář* 2, 1965, č. 8, s. 14–17, č. 9, s. 16–18.

10) LA PNP, Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. Bohumil Hrabal, Perlička na dně, posudek Milana Jungmanna, 25. 4. 1962.

Vyjádření odpovědného redaktora k definitivní podobě rkp., zařazení do edice, stanovenému nákladu a honoráři i k typografické a výtvarné úpravě:

Autorovi byly sděleny připomínky všech lektorů, které autor přijal a provedl. Kromě dílčích úprav v textu byla vyřazena jako slabší povídka " Terezka a Terezička". Bylo přihlédnuto i k návrhu s. Jungmanna, aby autor napsal ke knize malou předmluvu.

Přimlouvám se, aby kniha vyšla mimo edice, protože rozhodně svým celkovým pojetím / i když veselá / neodpovídá stylu edice humoru a satiry. Její vlastní jádro je příliš vážné.

Náklad 10.000 myslím není nadsazen. O výtvarné stránce se teprve uvažuje.

Lektorské řízení *Perličky na dně* Komentář redaktora nakladatelství Československý spisovatel Františka Pilaře, shrnující průběh lektorského řízení (duben 1962).

Zdroj: LA PNP, Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. Bohumil Hrabal.

k nejasnosti literárního sdělení: „Je to úctyhodné, opojivé, nevšední, ale člověk text přečte a neví, kam mířil.“¹¹

Námítky lektorů lze rozdělit do dvou skupin: první byly motivovány esteticky (kritika samoučelných figur, které jsou pouze „interessantní“, prohršky kompoziční, nefunkční a otravný narcismus), druhé společenskou ožehavostí. Zatímco námítka prvního druhu lektori nijak nezměkčují (nijak svoje stanovisko neomlouvají), pokud jde o společensky ožehavou tematiku, volí dvojí strategii – změkčující apologetický výklad nebo návrh na vypuštění.

Apologetika lidové mluvy, vulgarismů (zde však záleží na míře, někdy lektori hodlají Hrabala krotit), případně tematiky byla strategicky založena na ohledu na čtenáře. Klíčová otázka totiž zní, komu je Hrabalovo dílo adresováno? Navzdory jeho nepřehlédnutelné lidovosti a vulgaritě nemělo být pravděpodobně adresováno širokému čtenářskému okruhu. Snad proto také Antonín Matěj Píša v posudku *Skřivánka na niti* přičítal případné čtenářovo pobouření jeho nevzdělanosti: „Narážím tu na principiální obtíž: že totiž ke kritice je notoricky legitimován jen ten, kdo umí vpravdě číst, tj. aspoň trochu pozorně číst. A autor nebo nakladatelství stěží mohou za čtenáře platit ještě sobotáles.“¹²

Zde se nám ukazuje již několikrát zmíněná význačnost Hrabalova díla, které bude práv pouze ten, „kdo umí vpravdě číst“. Čtenář se tak v jistém ohledu ukazuje jako

11) LA PNP, Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. Bohumil Hrabal, Taneční hodiny pro starší a pokročilé, posudek Milana Jungmanna, 30. 6. 1963.

12) LA PNP, Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. Bohumil Hrabal, Skřivánek na niti, posudek A. M. Píši, b. d.

neuralgický bod Hrabalovy tvorby. Lektori hodlají prosadit, aby mu byla podána pomocná ruka. Tuto pomoc čtenáři můžeme chápat jako apologetickou strategii, jíž má být docíleno zachování určitých prvků Hrabalova díla (vulgarismů, dojmu mluvenosti, bizarních událostí a setkání) před možnými námitkami ze strany HSTD: „Nadto je však třeba uvážit, zda nebo do jaké míry je nutno přihlížet k nynějšímu poněkud psychóznímu ovzduší, jaké vzbudila aféra *Zbabělců* a v němž jest více než kdy jindy počítat s epidemickou krátkozrakostí nebo podjatostí některých čtenářů.“¹³

V obavě před cenzurním zásahem můžeme patrně hledat původ a vlastní smysl doprovodných textů či v nich můžeme vidět příčinu požadavků po dílčích vysvětlujících paratextech (připomeňme již zmiňovaný dovětek druhého vydání *Tanečních hodin*, třebaže je jeho původní motivace ne zcela jasná). Jinými slovy se jedná o úpravy, jež mají směřovat k čitelnosti. V těchto doprovodných textech můžeme vidět počátek bagatelizující a mystifikující četby; Hrabalovy významově bohaté prózy jako by se měly zkáznit:

nejen edice starších autorů, ale i takovéto novinky, které tak či onak značí novum pohledem a stylem, měly by být provázeny doslovem, kde by se autorův záměr a postup, sám smysl textu po lopatě vyložil těm čtenářům, kteří je buď nejsou s to, nebo vědomě nechtějí pochopit.¹⁴

Politicky angažované pasáže však lektori navrhovali vypustit – několikrát je zmiňována pasáž z *Jarmilky* o vedoucích pracovnících ve stylizovaných kulisách u psacích stolů a v zahradách (trnem v oku byla konkrétně tato pasáž „Víš, co mne míchá? To fotografování našich vedoucích u psacích stolů... v zahradách... v nových nažehlených šatičkách...“¹⁵, která se do prvního oficiálního vydání v *Pábitelích* nedostala), avšak jiné křiklavé pasáže, na nichž není patrná společenská kritika, se lektori naopak snažili zachovat.

Strategie námitek a doporučení je pochopitelná, podstatný je však její efekt, který směřuje Hrabalovo dílo na jedné straně k politické neangažovanosti (přímočará a ničím nepokrytá angažovanost by znemožnila vydání), na straně druhé k podání pomocné ruky čtenáři, neboť ne každému bylo zřejmé, jak Hrabalovo dílo číst. Snad také můžeme dovozovat, že tyto návrhy přispívají k důrazu na literárnost Hrabalova díla (retuš politicky angažované prózy), zároveň se jej však doprovodnými texty (jako i potlačením vyhocené vulgarity) snaží otevřít širšímu poli čtenářů. Víceznačnost lektorských korektivů směřuje na jedné straně k nečitelnosti (v kontextu politické kritiky), na straně druhé k čitelnosti – k otevření díla i těm čtenářům, kteří by možná byli od díla jeho přehnanou vulgaritou odrazeni.

Pálení knih na Kampě – sakralizace normalizačního gesta

Do kontrastu k usilovné práci na výsledném slovesném tvaru postavme zbrklou četbu Hrabalova rozhovoru pro časopis *Tvorba*,¹⁶ která dovedla Ivana M. Jirouse k radikálnímu

13) Tamtéž.

14) Tamtéž.

15) Bohumil Hrabal: „Jarmilka“, in *týž: Jarmilka*, Sebrané spisy Bohumila Hrabala, sv. 3, eds. Karel Dostál, Václav Kadlec, Praha, Pražská imaginace 1992, s. 88–125, zde s. 102.

16) „Rozhovor s Bohumilem Hrabalem“, *Tvorba* 1975, č. 2, příloha Literatura – umění – kritika, č. 1, s. viii; rozhovor vyšel v redakční neautorizované podobě.

gestu. Na Jirousově ex-post reflexi z roku 1980, kterou nazval symptomaticky *Autodafé*, si dále všimneme motivu fetišizace literatury:

To, co udělal Hrabal, se nedá ničím omluvit. Na stará kolena se posral v době, kdy si lidi začali sami opisovat a půjčovat jeho knížky. Copak nepochopil, že tajná sláva je ta nejvyšší sláva? Že na mizerným průklepovým papíru opsaná kniha má větší význam než ty dvě sračky [*Postřižiny* a *Slavnosti sněženek*, JČ], které mu od té doby vyšly, vytištěné a obálkou ozdobené. Krvavou daň za to Hrabal zaplatil.

Ty dny předtím, než jsme šli pálit, nás obcházeli přátelé, kteří pálit nešli, s účastí.

[...]

Byla to snad jediná věc v mém životě, která se stala rychle a včas. Blanka [Dobešová, JČ] se opozdila o pár minut a přišla pozdě. Naházet jsem její exempláře Hrabala do Čertovky.

Na protějším břehu magické Vltavy stáli přátelé, kteří měli obavu o naše fyzické i mentální zdraví. Viděli vznést se nad Kampu obláček bílého dýmu.¹⁷

Na Jirousově stylizaci do autodafé (akt víry, inkviziční trest smrti upálením, v přeneseném slova smyslu pálení knih) si můžeme všimnout radikálnosti, obřadnosti, sklonu k sakralizaci a magičnosti. Jirousovo gesto můžeme interpretovat jako sakralizaci normalizačního gesta (vynucovaná konformita jako jedno z represivních opatření státního aparátu), neboť určitou strategickou a ne zcela jednoznačnou konformitu (rozhovor obsahuje citelné prvky ironie) překřtil Jirous na hřích.

Státní aparát má na svědomí likvidaci Hrabalových knih (již zmíněné *Domácí úkoly*, *Poupata*), dále to, že Hrabal nemůže od počátku sedmdesátých let publikovat; navíc nemohl autorizovat zmíněný rozhovor a ten byl bez jeho vědomí upravován.¹⁸ Represivní roli státního aparátu Jirous tím, že ji posouvá křesťanskými metaforami do sakrální perspektivy, umocňuje. K obřadnosti autodafé přispívá tichá účast těch, kdo se nezúčastní, jiní neunesou dotek posvátna a raději sledují rítus z druhého břehu magické Vltavy, dokonce pomístní název přísluhuje purifikačnímu aktu – část Hrabalových textů skončí v Čertovce (snad netřeba upomínat na její symbolickou hodnotu).

Vedle toho, že nám Jirous představuje pálení knih na Kampě jako sakrální obřad, v němž sám sebe pasuje do role velekněze, všimneme si dalších znaků, které spojíme s tematikou fetišizace: čistě binárně tu proti sobě stojí kniha na „mizerným průklepovým papíru“ a kniha „vytištěná a obálkou ozdobená“. Kvalita literárního díla netkví v něm samém, nýbrž v materiálních podmínkách při výrobě knihy. Avšak tato materiálnost je spojena s jistým ovzduším, s jistou konspirativností a utajením – neboť „tajná sláva je ta nejvyšší sláva“. Vedle materiálních podmínek rozhoduje tedy jistý kontext tajemství.

Nemohli bychom z tohoto druhého motivu fetišizace – utajení (za první lze považovat materiální podmínky při výrobě – mizerný průklepový papír) odvodit adoraci původních (u Hrabala skrytých, které teprve s postupem času vyplouvají na povrch), a proto autentických znění? Není Hrabalova skutečná tvorba utajená natolik, že bychom ji mohli chápat

17) Ivan M. Jirous: „Autodafé“, rukopisný sborník *Ladislavu Dvořákovi k 1. prosinci 1980*, přetištěno in *Revolver Revue* 15, 1999, č. 41, s. 223–225, zde s. 223–224.

18) Tomáš Mazal: *Spisovatel Bohumil Hrabal*, Praha, Torst 2004, s. 209.

jako sen o autentickém Hrabalovi, do kterého se pozvolna hroužíme pročitáním stále původnějších textů? Tento princip fetišizace můžeme vidět jako romantizující adoraci nedosažitelného původního autorského hlasu. Materiální fetišizaci však saturuje i umocňuje politické klima. Disponuje-li na jedné straně státní aparát všemi nakladatelskými domy a veškerými pracovními místy, rozhoduje také o tom, co bude vydáno, případně v jaké podobě, dále také o tom, kdo a na jakém pracovním postu bude zaměstnán.

Představitel neoficiální kultury se v tomto případě ukazuje jako zrcadlový obraz té oficiální, z níž také čerpá svoji hodnotu – a to jako její opozice. V tomto kontextu bychom mohli mluvit o paradoxním přínosu cenzury (či jakékoli jiné intervence státního aparátu do ediční praxe), neboť tabuizací určité části literatury na ni strhává pozornost. Potlačuje-li státní aparát jisté kulturní fenomény (včetně literatury), démonizuje je a tato démonizace bude v podhoubí neoficiální kultury fetišizována. Bez cenzury (či volněji řečeno, bez potlačování určitých kulturních projevů) by k fetišizaci literatury nemohlo dojít. Využívali se dnes jako marketingového tahu označení publikace cenzorským razítkem, nelze to vzít jako doklad o porozumění právě zmíněnému mechanismu? Na Jirousově reakci můžeme dále zaznamenat čtenářský postoj, který se vyznačuje důvěřivostí k napsanému. Takový postoj vyžaduje potlačení racionality ve prospěch imaginace.

Nyní se krátce zastavme u *Hlučné samoty*, která mimo vyhrocenou podobu delegitimizačního vyprávění nabízí gesto zcela opačné než to, jež nabízí Jirous ve svém autodafé. Povšimněme si její specifické variantnosti, která se odlišuje od té, již známe z Hrabalových próz šedesátých let (ta byla valnou měrou vynucena politickými ohledy), tím, že v *Hlučné samotě* jde o zamýšlené autorské gesto.¹⁹ Její úvodní část (a to ve všech třech variantách) je navíc věnována právě autodafé (takto ji můžeme číst také jako repliku na Jirousovo pálení knih).

Hned na první straně třetí varianty *Hlučné samoty* nalezneme větu „Koniášové celého světa marně pálejí knihy“.²⁰ Vedle toho, že zde můžeme vidět parafrázi agitačního hesla „Proletáři všech zemí, spojte se!“, v němž Koniášové stojí na místě proletářů a v němž apelativní „spojte se“ bylo nahrazeno indikativním „marně pálejí knihy“, můžeme zde také vyčíst narážku na pálení knih na Kampě.²¹ Vypravěč takto staví do jedné řady ty, kteří knihy pálí (Jirous a jeho přátelé) i jinak likvidují (odvážení vydaných knih do stoupy). Tímto rysem se vypravěč *Hlučné samoty* vyvazuje z přímočaré kritiky režimu (a tudíž také z ideologického vyprávění), protože demarkační čára nevede mezi režimem a jeho odpůrci, nýbrž napříč společností.

Nadto je při přechodu od první básnické varianty *Hlučné samoty* k druhé vypravěč explicitnější, neboť za metaforu Koniášů uvádí vysvětlující dodatek „a pod policejní

19) Milan Jankovič: „Ediční poznámka“, in Bohumil Hrabal: *Hlučná samota*, Sebrané spisy Bohumila Hrabala, sv. 9, ed. Milan Jankovič, Praha, Pražská imaginace 1994, s. 243–257, zde s. 243–244.

20) B. Hrabal: *Hlučná samota*, cit. dílo, s. 9.

21) Bylo by pochopitelně namísto vzít v úvahu zrod rukopisu. Hrabal si dal tři varianty (jednu veršovanou a dvě prozaické) „svázat do jediného svazku a označil je časovým údajem červen 1976“ – srov. M. Jankovič: „Ediční poznámka“, in B. Hrabal: *Hlučná samota*, cit. dílo, s. 243. Třebaže tato datace, jak tvrdí autor ediční poznámky, není z hlediska celého textu postačující, situuje počátek *Samoty* do let 1973–1974; zároveň však Jankovič přiznává, že se o této fázi vývoje mnoho neví. Dovolují si proto promítnout do citované věty Jirousovo pálení knih na Kampě z roku 1975.

kontrolou dávají do stoupy papíren tištěný knihy“.²² V třetí variantě tuto konkretizaci, která evokuje politickou situaci počátku normalizace, ale vypouští. Touto cílenou strategií potlačuje kritiku politických opatření ve prospěch olbřímí metafory čtenářství, která je svázána s pochmurnou a na první pohled ne zrovna čitelnou metaforou spisovatelství jakožto přítomnosti budoucí smrti.

V *Hlučné samotě* Hrabal variantu cíleně odideologizuje, avšak již v redakční práci s prvními povídkami bylo zjevné, že jeho postoj není ideologický, nýbrž se vyznačoval soustavnou a usilovnou prací nad finální podobou literárního díla. Hrabal nechápal redaktorská a lektorská doporučení jako diktát, nýbrž jako výzvu, před níž se snažil ve svém usilování o literaturu obstát. Uvědomění si stimulující role omezení ho později vedlo k pochybnostem nad literaturou, která se rodí ve svobodné společnosti:

[...] široká obec čtenářů má nyní možnost číst to, co jim dřív někdo zakazoval, tak najednou vidí, že co je produkováno za poslední tři roky [text je datován rokem 1991, JČ], že se to vůbec nerovná tomu, čeho byli svědky a co mohli číst tenkrát... A to je ten tragický omyl a škodolibost dějin.

[...]

Kdo pochopí diktát dějin, je spasen, kdo nepochopí, tak se zatvrdí a stáhne se do sebe jako téměř všichni autoři těch samizdatů... Není nic hroznějšího (a to píše pan Kroutvor), než když si Čech oblékne zíněné roucho českých bratří, zatvrdí se a trvá na své pravdě, která je jalová, který není schopna ironie, humoru.²³

Jako jeden z dalších dokladů bytostné variantnosti Hrabalovy tvorby můžeme uvést autorovu neochotu podílet se na výběru definitivního znění povídky pro čtvrtý svazek sebraných spisů *Pábení*,²⁴ kdy měli editoři k dispozici až sedm variant jednoho textu. Tuto Hrabalovu nechuť však není třeba interpretovat jako zřeknutí se autorizačního práva, nýbrž naopak jako jeho uplatnění, neboť odtušená odpověď „co jsem vydal, to jsem vydal,“ ponechává dílo otevřené právě v jeho variantnosti. V této Hrabalově neochotě stavět jednu variantu nad druhou můžeme rozumět jako odmítnutí podílet se na fetišizaci určité autorem vyvolené verze.

Není patrně třeba připomínat, že variantnost jako konstanta Hrabalova psaní prochází jistým vývojem (jak to můžeme vidět na kontrastu *Hlučné samoty* a próz z padesátých a šedesátých let), podobně jako je neoficiálnost Hrabalova autorství v padesátých letech odlišná od neoficiálnosti let sedmdesátých.

Prózy, jež Hrabal napsal v průběhu padesátých let, se dočkaly publikace v šedesátých letech v citelně upravené podobě. Na tom, co říká Lopatka o směru úprav pro potřeby oficiálního vydání,²⁵ je ale jen polovina pravdy. Nelze je považovat za pouhý ústupek čtená-

22) B. Hrabal: *Hlučná samota*, cit. dílo, s. 174.

23) Bohumil Hrabal: „Vinárna U Křížovníků“, in týž: *Klíčky na kapesníku*, Sebrané spisy Bohumila Hrabala, sv. 17, eds. Vladimír Gardavský, Claudio Poeta, Václav Kadlec, Praha, Pražská imaginace 1996, s. 351-352.

24) Jiřina Zumrová: „Ediční poznámka“, in Bohumil Hrabal: *Pábení. Povídky z let 1957-1964*, Sebrané spisy Bohumila Hrabala, sv. 4, ed. Jiřina Zumrová, Praha, Pražská imaginace 1993, s. 403-422, zde s. 404.

25) Jan Lopatka: „Nebývalé problémy textologické“, in Václav Havel (ed.): *Podoby*, sv. 2, *Literární sborník*, Praha, Československý spisovatel 1969, s. 144-151.

ři,²⁶ zároveň se totiž jedná o návod, jak se obejít bez přímočaré kritiky tehdejší společnosti. Právě potřebu vymanit se z přímočarosti můžeme vidět jako příčinu, která měla vliv na vývoj Hrabalovy poetiky, směřující k sofistikovanejšímu literárnímu sdělení. Proto autor přítomné studie vyslovil před časem provokativní tvrzení, že Hrabalovo spisovatelství se v jistém ohledu vyvíjí také díky nutnosti přepisovat původně přímočařejší znění, a to právě s ohledem na cenzuru, čímž se jeho dílo výrazněji otevře jak literatuře, tak také čtenářům.²⁷

Je ale namístě zdůraznit, že ani v oficiálně vydávaných prózách sedmdesátých let si Hrabal s režimem nijak nezadal a neskouzl k jeho přímočaré podpoře, třebaže jej Vítězslav Ržounek svým doporučením vybízel k explicitnějším stanoviskům (při redakci *Slavnosti sněženek*).²⁸ Podobně se také zcela nepodřídil při lektorátu *Harlekýnových miliónů*, neboť vůbec nevzal v úvahu toto doporučení: „Vypravěčka, nebo vypravěč, by měli vystupovat ve vyprávění tak, aby při jejich filozofování o životě nezůstali jen sentimentálně nostalgičtí nad ‚starými zlatými časy‘, ale aby se vzepjali i k autorskému stanovisku k těmto časům.“²⁹

Hrabal tedy odmítá znehybnit své význačné ironizované vyprávění určitou snadno čitelnou narativní formou. Jeho utlumený vypravěčský hlas můžeme tudíž chápat také jako narativní volbu, jak lze promlouvat v době, v níž je potlačováno přímočaré sdělení, jímž se kdysi vyznačovalo původní znění *Jarmilky* z roku 1952. Pod tímto nesmlouvavým dohledem doby roste skrývaná, záludná a význačná literatura, jež volá po radikální interpretaci, která by měla dát už jednou provždy sbohem ideologické četbě. Takto pojatá interpretace by mohla v plném rozsahu rozkrýt Hrabalovo dílo jako sofistikované, přerývané literární pole, v němž je ironizována trpkost ideologické četby, která však navzdory Hrabalovu literárnímu odkazu traumatizuje český společenský život a kulturu a která (stále máme na mysli nedůtklivost a unáhlenost ideologické četby) nevymizela s pádem železné opony, i když instituce cenzurního dohledu byla zrušena.

Totální strachy – doznání, nebo žaloba?

Neideologičnost se neodpouští. Co víc, otázka přináležitosti k té či oné straně se stala po pádu železné opony ještě ožehavější. Problematicčnost a tíživost vehemence politického angažmá reflektoval Hrabal v jednom z klíčových textů z počátku devadesátých let, který pojmenoval příznačně *Totální strachy* (listopad 1990). Třebaže bývá tento text počítán mezi Hrabalovu literární publicistiku, nelze v něm přehlédnout pro autora typické poetické postupy (techniku inverze, zdvojování, implicitní ironii, rytmičnost, tematiku zrcadlení, zahanbující a fobickou nečitelnost, pohled, jenž mě vidí atp.). Imperativ angažovanosti nám nedává na výběr, neboť nás obvinil dříve, než jsme stačili promluvit, což je také výchozí situace *Totálních strachů*, v nichž dánská novinářka takto shrnuje své otázky:

26) Ohled na čtenáře je ve sledované historické situaci přísně vzato ohledem na cenzuru. Na Lopatkovo dobově vynucené pokrytectví upozornila již S. Rothová: *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, cit. dílo, s. 97.

27) Jakub Češka: „Odkládaná reprezentace skutečnosti a inscenovaná reprezentace symbolického kódu“, in Veronika Veberová, Petr A. Bílek, Vladimír Papoušek, David Skalický (eds.): *Jazyky reprezentace*, sv. 1, Praha, Akropolis 2012, s. 173–192.

28) LA PNE, Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. Bohumil Hrabal, *Slavnosti sněženek*, posudek Vítězslava Ržounka, 18. 3. 1977.

29) LA PNE, Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. Bohumil Hrabal, *Harlekýnovy milióny*, posudek Jaroslava Beránka, 3. 7. 1980.

Tak jak říkáte, vy jste, zatímco druzí spisovatelé trpěli v kriminále, jako disidenti a chartisté, tak vy jste se veselil...? Povídám... Jo tohle, jestli jsem tady úpěl a trpěl a byl vyšetřován, ale moje dánská dámo, to přece patřilo k věci... jak jsem býval předváděn a jak jsem býval pomalinku ale systematicky mučinkován důstojníky našeho humánního esenbé...³⁰

V eufoničnosti oslovení, jímž Hrabal rytmičuje počátek své litanie, můžeme zaslechnout urážku. Hrabalovo vzpomínání na otravné a téměř všudypřítomné potýkání se s režimem se vyznačuje setrvalou ironií, která je patrná nejen ve zmíněném oslovení a v charakteristice vzácné banálnosti dánské novinářky, nýbrž je rozptýlená v celém textu, ať již Hrabal líčí konflikty s mocí, nebo naopak potýkání se s lidmi ze samizdatu.

Víceznačnost a ironie Hrabalova stylu, snad i snaha hledat v jeho literární publicistice jednoznačné odpovědi, svádí k tomu, aby byly Hrabalovy *Totální strachy* mylně chápány jako jeho doznání. Hrabal sice stylizuje vzpomínání jako zpověď o svém strachu, přitom je však zjevné, že stejnou měrou, jakou se jedná o literárně stylizovanou zpověď, se jedná také o razantní a nekompromisní obžalobu všudypřítomné političnosti, s níž je spojená policejní šikana.

To, že se z literatury stává kolbiště moci, rozeznává v Hrabalovi totální strachy, přičemž je lhostejné, jestli jej lekají zástupci represivních složek státu, nebo představitelé neoficiální kultury. Hranice mezi nimi je prostupná, neboť obě skupiny dělají z literatury nevolníka politické pře:

A já jsem se chvěl strachy, hned jsem věděl, že jistě jeden z těchhle samizdatů už má i můj Blondýn z ministerstva.

[...]

A takhle sedím potom v Plzeňském dvoře, když vešel Blondýn, tisknul k sobě aktovku, byl bledý a beze slova mi hodil na stůl *Proluky*, ty samé, jaké jsem podepisoval v Kersku na Prvního máje odpoledne... [...] A pak jsem přece jen se zvedl, nohy mi vázly, zaplatil jsem a vyřítit se do Formanky, a pan Kadlec už zdálky na mně viděl, jak se lekám, a já jsem mu řekl, že to, co jsme si ujednali, že to stornuju, že jsem právě seděl s fízlem, který mi přinesl *Proluky* a chce vědět, kde se to tisklo a kdo to tisknul...³¹

Jirousem adorovanou utajovanou literaturu – samizdat – se zpravidla utajit nepodařilo, a to ani v případě jednoho z dvaceti devíti podepsaných výtisků *Proluk*. Hrabalovo ironické „Ten můj Blondýn z kachlíčkového domu to se mnou myslel dobře. On byl taky tak trošku a tuzince zasněný, chránil mne neustále před Vaculíkem“³² můžeme číst zároveň doslovně. Prání uchránit se před Vaculíkem neznačí nic jiného než zachovávat si odstup od sporu s mocí, v němž hraje literatura podružnou roli.

Vyznačíme-li topografii moci, leží její centrum v „kachlíčkováném domě“,³³ samizdat můžeme charakterizovat jako její prostupnou hranici, zatímco kerské polesí bude nejprve

30) Bohumil Hrabal: „Totální strachy“, in: *týž: Dopisy Dubence*, Sebrané spisy Bohumila Hrabala, sv. 13, eds. Karel Dostál, Václav Kadlec, Praha, Pražská imaginace 1995, s. 284–311, zde s. 285–286.

31) Tamtéž, s. 304–305.

32) Tamtéž, s. 300.

33) Jedná se o budovu ministerstva vnitra v Praze na Letné, kam Hrabal umísťuje svůj první výslech.

stranou jejího dohledu. Samizdat bude naopak v těsném dotyku s mocí: jako by ruka, která předává rukopis zástupcům disentu, jej mimoděk a s tichým souhlasem (přesto bez svolení) odevzdávala Blondýnovi z vykachličkovaného domu. Moc postupně proniká čím dál více do kerského polesí, tímto je stále více zužován privátní prostor spisovatele. Tento téměř všudypřítomný tlak (nečitelnost situací, ideologičnost a šikana státního aparátu) vedl Hrabala k obezřetnosti a nedůvěřivosti, čímž došlo k zániku Kerska jako místa, kam kdysi paprsky moci nepronikly. *Totální strachy* můžeme tedy zejména číst jako vylíčení postupné ztráty privátního prostoru, rozpadu společenství a rozvratu individua.

Ideologičnost ve smyslu emotivní odezvy na text je společná jak cenzuře, tak i některým angažovaným kritikům režimu. Na oba postoje lze nadto pohlížet jako na neuvědomovanou manifestaci určité historické situace. Snad proto můžeme říci, že se v důsledku zaslepenosti a přezíravého postoje k literatuře jedná o zrcadlové obrazy. Pokud uspořádáme tři sledované vrstvy vertikálně, pak ta nejvyšší (cenzura) zaujímá obdobný vztah k dílu jako ta nejnižší (Jirous jako představitel undergroundu). Redakční práce je z těchto v sobě se zrcadlících ideologií valnou měrou vyvázána, a to právě soustavnou inovativní reflexí verbální stránky literárního díla. Jak cenzura, tak Jirous jsou autory výnosů – ať již první z nich rozhoduje o tom, co nelze vydat, nebo druhý bohorovně určí, co je z Hrabalova díla „sračka“. Tyto postoje se míjejí s postojem redakce, která se snaží Hrabalův rukopis nejen připravit pro široký okruh čtenářů, nýbrž se jej také snaží předběžně obhájit před možnými námitkami cenzury. Redaktorský postoj k literárnímu dílu nachází afinitu v Hrabalově vstřícném a otevřeném autorském gestu, které nelze nikdy zcela uzavřít, a už vůbec ne ignorantskou četbou ideologií.