

Corduas, Sergio

Marné pátrání po Hrabalově imaginaci : (tři dobou poznamenané doslovy)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1994, vol. 43, iss. D41, pp. [65]-84

ISBN 80-210-1205-6

ISSN 0231-7818

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108444>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

SERGIO CORDUAS

MARNÉ PÁTRÁNÍ PO HRABALOVĚ IMAGINACI (Tři dobou poznamenané doslovy)

Tyto texty jsou překlady doslovů italských vydání *Ostře sledovaných vlaků* (e/o, 1982), *Příliš hlučné samoty* (Einaudi, 1987) a *Svateb v domě* (Einaudi, 1992). Autor se omlouvá, že je neupravil pro českého čtenáře.

BOŽÍ ŽELEZNIČÁŘ BOHUMIL HRABAL

Odsuknit telegrafistku a tisknout jí na zadek česko-německá razítka jedné železniční staničky v samém prostředku tragédie, je jemná *biedermeierovská* absurdita.

Biedermeierovské jsou i jemně obalované řízky, které bez přestání snídá hlavní hrdinka *Postřižín*.

Zdá se, že problémem nikoli Bohumila Hrabala, ale české „kultury“, je – bože, jak už dlouho – zvládnout *biedermeier* (a pedagogismus), aby se získal román, drama a poezie. Spotřeba poezie na hlavu je v Čechách a na Moravě statisticky nejvyšší na světě (básně psal dokonce i Jaroslav Hašek). Drama se zdá být v této i v té předchozí republice nemožné, cizí a nerealizovatelné. A román, vydobytý ve třech etapách mezi 19. a 20. stoletím, přichází, ale často z *undergroundu* nebo emigrace, v každém případě vzácně, navíc když už není tím, čím byl, anebo už není vůbec.

Zdá se mi, že do této situace proniká a zasahuje svými texty, které nespádají do těchto tří druhů, Bohumil Hrabal. S nímž sdílím a věřím, že sdílíme některé lásky nepředvídatelné ve světě *biedermeieru* (např. Céline), stejně jako některé antipatie, které nejsme s to ospravedlnit (Hemingway).

Vezměte myšlenku, kulturní jednotku, kterou nazýváte spisovatelem, vložte ji do toho kotle nazývaného střední Evropa; dobře promíchejte období zrání, vykonávaná povolání a přijaté vlivy; nakonec to všechno vlejte do křišťálového džbánu značky Moser nebo i do obyčejného pražského püllitru: uvidíte vrstvy látek a barvy, jaké byste nikdy nečekali. Tím jste udělali první, základní krok

k přípravě četby Bohumila Hrabala. Užívám metafory s receptem ze sympatie k té pasáži z Hrabalovy *Příliš hlučné samoty*, kde pan Haňťa, nalézající rarity a skvosty mezi starými knihami, tvrdí, že je čte, ale pak se opravuje: „vlastně něčtu, já si naberu do zobáčku krásnou větu a cucám ji jako bonbón, jako bych popíjel skleničku likéru tak dlouho, až ta myšlenka se ve mně rozplývá ...“

Faktickým příkladem takového nutného promísení je skutečnost, že všechny Hrabalovy knihy včetně *Vlaků* mají více verzí a nevycházely ani v tom pořadí, v jakém byly napsány (některé pak ani vydány nebyly). Hrabalův literární portrét, odvozený jen podle vydaných knih, by byl ještě méně věrný, než bývá u ostatních spisovatelů, byl by dokonce *zfalšovaný*: *biedermeierovským* faktorem a bohy dohlížejícími na psaní, a to mnohem dřív než cenzurami.

Podstatnějším příkladem u Hrabala je pak hlavně současná existence figurativnosti (mezi surrealismem a naivním uměním), hospodské historky a volných básnických asociací. První dvě složky jsou patrnější v jiných knihách, ale i u *Vlaků* – vedle nich, nad i pod nimi je vidět spousta věcí; ženská těla se například roztahují na stolech a kanapích, ale pak přecházejí na nebesa, jež se stávají jakoby matissovská. I na scénu, kterou jsem nazval *biedermeierovskou*, se může pohlížet jako na lautréamontovské setkání na telegrafním stole. Stačí pomyslet na *uniformy* místo na čín: na Hubičku, tuto uniformu, která tiskne razítka na tělo v jiné uniformě. A stopa té dříve haškovské a dnes hrabalovské hovorové češtiny, která nechává překladatele ztracené a zatracené, je ve *Vlacích* také. (O těchto a dalších věcech Hrabal více méně říká: „je to v tom, že já neumím psát, a oni zase nevědí kudy kam a vymýšlejí si hromadu věcí.“ – Ten má ale štěstí: „oni“ – to jsme my, čtenáři a domnělí znalci).

Bylo chybou, že *Ostře sledované vlaky* nebyly přeloženy v době stejnojmenného slavného filmu. Výborné však je, že toto „staré“ a „nesoučasné“ mistrovské dílko vychází v Itálii právě dnes, kdy se Hrabal definitivně prosazuje ve světovém měřítku. Je to dobře proto, že chybí spojitost s politickými jary a filmovými vlnami, nazývanými pražské, a četba je tedy snad volnější, neutrálnější a čistší. A pak je podle mne dobře, aby se Hrabal po deseti letech znovu vydal na svou italskou cestu s touto baladou ve formě napjaté struny pro toho, kdo čte zevnitř, a přefotografované fotografie pro toho, kdo čte zvnějšku, neboť obsahuje předpoklady a součásti tragédie a komiky, ale nevybírá si ani tu, ani onu, a raději konstatuje – s odstupem, který je hrozný, když se domyslí – nezadržitelný zázrak, spojitost lásky a smrti, toto staré tajemství... Snad by bylo přesnější říci: nemožnost lásky a smrti. Miloš vskutku umírá těsně před dosažením lásky a právě proto, že uchopil její předpoklad, a zabíjí těsně před dosažením toho vědomí smrti, které znamená (jak říkají starší) dospělost. Dohadujeme se, že právě kvůli protikladu mezi nutností a nemožností se odehrávají dvě příhody s roztržením.

Nikdo si kupodivu nevšiml, že Milošovo zasvěcení mezi husami, razítka a trháním má v textu jednu malou velkou paralelní metaforu. Čtenáři si všimli *vla-*

ků, protože jsou ostře sledované.¹ Projíždějí tam a zpět, smrtící, vitální a zotavující se, zabydlené lidmi, zvířaty a věcmi, jsou to všechny možné druhy vlaků. Ale tyto vlaky jsou právě jen vlaky projíždějícími. Hlavního vlaku, toho, na kterém nejmíc záleží, si všimli proto, že vybuchne, ale ne dřív: teprve až, jak říká text: „najel do té věčičky“. „Do“, nikoli „pod“. Předmět, který padá do otevřeného nákladního vagónu, je podán jako vlak, který najíždí do věčičky – bomby, už zjevně podané jako výbuch. Tento detail unikl překladatelům i interpretům, ale je podstatný, protože všechno *převrací*: je inverzí časovou, neboť předchází výbuchu, a inverzí prostorovou, neboť konkávní se stává konvexním. Nákladní vagón se převrací v přímočarý vlak, naložená věčička už vybuchla v kulatý mrak: téměř generativní geometrický model.

Proč tato inverze? Přece proto, že pohlaví se odrážejí. Protože nikdy nikdo neví, zda se právě děje láska nebo smrt. A protože se přirozeně umírá hic et nunc, stejně jako o pouhé čtyři minuty „dále“. Zdá se mi, že je to hrabalovská moudrost a také tolerance, jež nenese značku *biedermeier*. A vlastně „ani bieder, ani meier“, jak říká básník Zbyněk Havlíček.²

Řekl jsem napjatá struna – ale nepraskne. Nicméně přefotografovaná fotografie je fotografií výbuchu, který se připravuje už od prvních stránek. Zdenička (křestní jméno telegrafistky) a Hubička (příjmení výpravčího) se rýmují. Tento rým ...natisknut, přichází zdaleka (jsou služebníky bez pána), ale všimněte si, že kdyby se měli někdy vzít, rým by ztratili: ona by se jmenovala Hubičková a svatbou by ztratila svatost svého příjmení.

Také další jména tvoří dvojice a dávají smysl, základní dvojicí je však samozřejmě Miloš – Máša, kteří vyvolávají napětí už ve jménech, mají sílu, jež hýbe vším. A opravdu všechno se hýbe, postavy i vlaky, a nehýbe se nic, protože všichni odcházejí a pak zase přicházejí kyvadlovým pohybem, který nic nezastaví, ani válka, ani výbuch vlaku: tikání hodin probíhá textem od počátku do konce a kdo by si myslel, že výbuch je „rozuzlení“, které ten tikot zastaví, tak by Hrabala pochopil špatně. Jediný Hubička zůstává jako přibitý na chodníku nebo na židli s naprostou jistotou, neboť „si natiskl“, jeho počín je totiž *biedermeierovskou* verzí toho, k čemuž se chystá Miloš.³

¹ Překlad názvu je problém. Tyto „Treni acutamente seguiti“ (doslovný překlad) by měly správně znít „Treni con precedenza assoluta“, neboť je to odborný termín, označující ty vlaky, které za války „musely“ mít stále zelenou. Ale některé slovní hříčky v textu (a trochu i připomínka filmu) si vyžádaly název „sorvegliati“. (Ve francouzštině název zní „Trains étroitement surveillés“, v angličtině „A Close Watch on the Trains“, v němčině „Scharf beobachtete Züge“. Ripellino užívá v předmluvě k *Inzerátu*... jiný doslovný překlad, a to „Treni acutamente osservati“).

² Sr. Zb. H a v l í č e k (1922–1969) *Pekingský hematom*. Báseň uveřejněná roku 1968 v prvním a jediném čísle pražského surrealistického časopisu *Analagon*.

³ To je příklad onoho zvláštního *biedermeieru*, který je u Hrabala – pokud tam tedy je –, ironického a groteskního, osudného revivalu, ale bez násillí, tak trochu jako Hildersheimer. Je to docela jiná věc než *biedermeier* 19. století a následně přežívající, od něhož se snažíme ho oddělit.

Kyvadlo ve své činnosti, jež zůstává nepovšimnuta, sbírá a uvádí do hry každým výkyvem motivy, témata a rozměry. A jsou četnější, než by se dalo předpokládat z krátkosti textu, třebaže jsou v přestrojení jako Bůh, který instaluje minimaxy. Text se však nerozlévá, nekřičí, nechce vyvolat skandál, a mohl by se tedy definovat jako text klasického typu. Nikoliv klasického Hrabalova, který se rozlévá často, ale klasického v typologii střidmosti a soudržnosti. A činnost kyvadla nabíjí text bez otřesů, dokud se nestane také on sám explozí: bez vlastního výbuchu, neboť kdo psal a kdo čte, je ponořen do mračna už předtím. Exploze není výbuchem železniční nálože, která je rozbuškou, ani výbuchem muničního vlaku; když tak je to Miloš přilepený k Máše na fotografii, která se nalepí na Viktorii Freie. Bombardování a výbuchy vlaků se dějí současně nebo po sobě a je zbytečné chtít příliš rozdělovat spojitosti.⁴

Miloš, Miloš je osou dvojitého kuželu přesýpacích hodin, jehož vrchole se stýkají, je spirálou, která se zavíjí a stahuje v prvním kuželu, prochází spolu s Viktorií–Viktorkou–Viktorii⁵ zaškrčením, a je spirálou, jež se dál rozvíjí a roztahuje v druhém kuželu, který se přetáčí, rozrůstá, rozevívá a promítá, stává se mračnem, do něhož se všechno vlévá, aby se mohlo rozpínat: drama, komika a hlavně svébytný Hrabalův rukopis. Zrození, smrt a znovuzrození dospívajícího chlapce a spisovatele ve světě *biedermeieru*, za běhu války.

Hrabalův rukopis je svébytný, protože je současně fyziologický a muzikální. Přichází zevnitř a „nevrací se“ na sociální rovinu. Vychází z trychtýře a basta.⁶ Právě pro tento trychtýřovitý původ svého rukopisu Hrabal byl a je originál, outsider, nebo jak se jím říká. A my jsme nesmírně udiveni objevem toho, co kvasí v trychtýři: Ladislav Klíma s Barthesem, Céline s Jakubem Demlem, Andy Warhol s milovaným malířem Jírou, Mahler a ještě další věci. Literární kritik Antonín Jelínek, nešťatně vyloučený z dnešní oficiální kultury, měl plnou pravdu, když napsal, že hrabalovské texty se mohou definovat jako „autonomní syntéza věcí, které si byly dřív vzdálené: crazy–groteska a Ladislav Klíma, Hašek a Joyce, proud lidové hospodské mluvy a proud vědomí“.⁷

Trychtýř nevydává vůbec kultivovaný text. Naopak – Hrabalův rukopis vydává ze sebe vlastní specifickou kulturu a vytváří si ji už od znovupoužití jazykových a životních skutečností, které zaznamenává kolem sebe, počínaje pražskou

⁴ V povídce *Krásná Poldi* (*Inzerát...*) se ostatně píše: „kdo prsty do práce úrodné vloží, spasen je na vždycky, protože život je věrnost *třeskutým krásám, někdy i za cenu vlastního života*“ (kurziva S.C.).

⁵ Čtenář si snad všimne, kdy se v textu začne a přestane používat deminutiva Viktorka, stejně jako jediného případu, kdy je Bůh psán s velkým začátečním písmenem.

⁶ Ještě v *Krásné Poldi* je jistý člověk, který k odměňování blízkého konce své práce užívá krejčovského metru a jako vojáci odstřihává vždy 1 cm denně, „a když mu upadne z prstů ten poslední, projde člověk *hrdlem láhve* někam jinam, vstříc jinačím dobrodružstvím“. Trychtýř je ve *Vlaciích* podstatný. Tak například Viktoria je trychtýřem, do něhož vchází Miloš, ale je trychtýřem i v opačném směru, neboť z ní „vychází“ bombardování Drážďan a pak i závěrečný výbuch.

⁷ Sr. A. J e l í n e k, *Ostře sledovaní lidé*, Literární noviny 1965, č. 19.

periferii 50.let – první to láska tohoto spisovatele původem z Moravy. A můžeme si alespoň trochu vzpomenout na Pasolinioho.⁸

Za Hrabalovým textem necítíš ani rukopis s jeho konkrétností, ani kulturní psaní s jeho abstraktností. Cítíš však *mluvené* slovo přetvořené ať už do jediné věty dlouhé desítky stran bez teček a středníků, nebo do složitého textu na několik málo stran, sevřeného a „vysokého“ jako *Adagio lamentoso* na paměť Franze Kafky z roku 1976. Marný bude ovšem každý pokus uvést Hrabala jako spisovatele, který pouze „zaznamenává“ lidovou kulturu. Kdyby tomu tak bylo, byl by členem Svazu českých spisovatelů. Tento spisovatel ve skutečnosti o co víc cituje, o to míň opakuje. Zůstaneme-li u našich autorů, jsme v rodině takového Gaddy, Pasolinioho, který navštěvuje různé světy, anebo Felliniho, jenž je tlačí do svého Rimini.⁹

Doživotní outsider jako fyziologický spisovatel, abnormální jako spisovatel, který nepřechází z kultury do kultury; vzhledem k oficiální literární kultuře nestojí Hrabal ani tam, ani tady – a není to přednost a není to nedostatek, je to instinkt: „zde stojím a jinak nemohu“ (Kolář). Je to spisovatel, který *nemůže* jinak než přeskočit ideologii a jít přímo ke kořenům: kořenům sebe sama – k takzvané trilogiii o Nymburce a strýci Pepinovi –, svého jazyka a svých lidí.

Kořeny o nichž mluvím, jsou faktické a duchovní, ale jaksi odpoutané od historie, od společenského a kulturního života (ne náhodou se Hrabalovy knihy téměř nikdy neodvíjejí v určitém čase a prostoru). Aby mohl psát svou „poezii“, Hrabal především sestupuje, ne že stoupá. Závadivá Hrabalova jinakost spočívá zkrátka – to je to Kolumbovo vejce – v tom, že je spisovatelem nevyčísitelně *českým*, který se, *právě jako takový*, stává téměř nepřeložitelným a zároveň proslulým i za hranicemi. Jakkoliv se může zdát divné, je to v Čechách dost nezvyklá cesta; je to stejná cesta jako u Haška, není docela stejná jako u Kundery a není téměř vůbec cestou Holanovou – když budu citovat pouze tyto dva současné české spisovatele, kteří na západě vstoupili opravdu ke každému, kdo čte. Na druhé straně se často stává, že spisovatelé z drahých Čech přicházejí ve dvojicích – dokládají to Hašek a Kafka. Vzhledem k tomu, že Holan je básník, napadne snad někoho, že jednou by mohli tvořit dvojici také Kundera a Hrabal, i přes mnohé odlišnosti, anebo právě díky nim. (S tímto tématem bych doporučoval počkat.) Jistě jsou v Praze a mimo ni i jiní spisovatelé a nás málo řečených bohemistů – diskutabilní slovo – učiní všechno možné, aby s nimi čtenáře seznámilo. Ale Hrabal je výjimka, ať se to bere jakkoliv. A připojujeme snad banalitu, kterou je však dobré zopakovat: tato tři jména, tak známá i v cizině, dokazují, jak psaní nelze zdržet; jak ještě a pořád nějakým způsobem vítězí.

8 Pasolinimu a Hrabalovi je společná emigrace k jazyku metropole a potom kino. Je to málo, ale snad to není všechno. Jestliže to zdůrazňuji, pak proto, že pro Pasolinioho hledám v Praze spojitost. „Pasolinioho nepochopení v Praze“ – tak zní titul, který čeká na svůj text.

9 Zkrátka zůstaneme-li například u staré Greenbergovy klasifikace, mohl by se Hrabal definovat jako autor úrovně „highbrow“, který často pracuje s látkami autorů úrovně „lowbrow“. Sr. C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, v Art and Culture, Boston 1965.

Jestli mi Hrabal dovolí, chtěl bych říci, že i on je autonomním a tvůrčím způsobem „silným“ dědicem Jaroslava Haška a Franze Kafky více než jiných – a především nikoho. Obdivuji skromnost, s níž nevyvratitelně dosvědčuje v interview *Pražská ironie*, že se o pražské ironii po roce 1945 může mluvit pouze jako o minulosti. Pražská ironie však nebyla zadržena v roce 1945, stejně jak tomu nebylo dočasně v letech 1918, 38, 48, a 68. Ztratila sice židovský a (částečně) německý prvek, ale nasála do sebe sílu sovětského „socialismu“ v českém provedení a mimoto si v Praze – tedy dokonce i v Praze – neustále razí cestu ta její varianta, která pamatuje na konzumní společnost a masové sdělovací prostředky. Stačí vzpomenout Václava Havla.

Hrabal se „socialismem“ a masmédií nezabývá, ale jistě obnovuje a oživuje nekonečné řečnění, které bylo u Haška, a nekonečnou průzračnost paraboly, která byla u Kafky. To není archeologie, nic není předem dané, žádné dědictví nelze poznat v úplnosti, když máme co dělat s těmito dvěma pražskými tasemnicemi: hlavička svými háčky a přísavkami škrabe a vysává někde v břiše Starého Města, ale články s sebou odnáší každý, kdo navštívil Prahu a nemá klapky na očích.

(Pro ty, kdo vytrvale vidí v Haškovi komického protiválečného autora a v Kafkovi hlasatele smrti ducha: *taenia* (tasemnice) není jen onen protivný červ, ale také a dřív stuha do vlasů, ozdobná kněžská stužka, obvaz k zavínování mrtvol, pruh papýru na psaní a v Pliniovi dokonce útes, kde se nacházejí nachové mušle...)

Bez nároků na hlubší analogie s Haškem a Kafkou, cituji alespoň dvě obecné skutečnosti: přeskočení ideologie vlastní těmito dvěma bratřancům, z nichž první se ještě vtlačil do habsburského hrnce a druhý se z něj vytlačil; a problém existence, vzpomeneme-li na podstatnou neukončenost dějin a vládnoucí pervasivní banalitu (dva silné rysy v Čechách, jak výstižně dokazuje Josef Kroutvor v nepublikované studii).

Spíš mě zajímá jistý rozdíl. Říká-li Hrabal v interview, že Kafka je román (nebo snad rukopis?) „v podobě kapky“ a Hašek „v podobě zrychleného osobáku“, jistě jsou oba fotografií té pražské „věci“, kterou Hrabal nazývá ironie. Po padesáti letech musí znovutvoření – které zahrnuje nutné riziko archeologie – projít, aby bylo tvořením, přes fotografii fotografie (na níž vybledli Židé a Němci), ale musí čerpat z živého, třeba totálně změněného pramene jazyka a kořenů. *Přesně to Hrabal dělá*, a nechceme-li to dokazovat v učených studiích, citujeme to, co často říká: aby vznikl rukopis, jazyk musí mít třpyt, což je podle výkladu splendor (auri) a fulgor (armorum), tedy to, co pochází ze světla jako život a smrt; a pro pochopení takzvané trilogie se musí do Nymburka. Je to konkrétnost, sancta simlicitas umělců.

Rozdíl tedy spočívá v tom, že Hrabal, dědic fotografie, vtlačuje umění do archeologie a převrací je v proudící přítomnost. Tvoří, ale uvnitř, *bývalého* kontextu. Hospoda, kde Hrabal obvykle sedí, se příliš neliší od té, v níž sedával Hašek. Cesta, kterou tam jde pěšky, je téměř táž, jakou chodíval *opačným směrem*

Kafka do práce. Náhoda (?) ovšem tomu chtěla, aby Hrabal žil v malém bytě na periferii, v paneláku, a ne dejme tomu u Hradu, jako Kosík nebo Mucha jr. Když na něho přijde psaní, pak jede přirozeně do Kerska („Bitte, ich muss nach Kersko...“).

Tímto rozdílem, jenž zahrnuje celého Hrabala a nejen *Vlaky*, vysvětlují nejslavnější neologismus současné české literatury, jímž Hrabal označuje své vlastní postavy, totiž *pábitel*. Pábitel, v neuspokojujícím italském příkladu „sbruffone“, je ve skutečnosti „ten, kdo je schopen přehánět, dále kdo dělá všechno s vyjimečným zápalem a riskuje tak, že se bude zdát směšným ... je to protiváha civilizované a intelektuální osobnosti ... je nástrojem jazyka ... vidí realitu přes diamantové očko inspirace“.¹⁰ V očekávání obdobného italského neologismu¹¹ nastupme znovu do našich ostře sledovaných vlaků.

Postavy *Vlaků* nejsou *pábitel* v pravém slova smyslu kromě přednosti Hu-
bičky, a to jen zčásti. O to víc *Vlaky* dokazují, že Hrabal je mistr psaní a nejen
pouhého dialogu. Je třeba síly, velké síly k tvoření uvnitř bývalých kontextů,
aniž by vznikla žánrová opereta. Archeologii a jejím pozdějším a následujícím
ideologizujícím nátěrům lze uniknout, najde-li se síla k vidění a naslouchání.
V Hrabalových *Vlacích* se opravdu málo *myslí* a *dělá*, je však hodně *vidět* a *sly-
šet*.

Razítka, trhání, výbuchy. Long life *pábitelům* celého světa! A kdo je chce
vtlačit do režimu vězení a válek, toho ať drží doma, ten ať sedí na prdeli.

1982

HRABALIANA

Věnováno Pipsi, s těmito Schellingovými slovy:
„Am Ende zeigt sich was am Anfang war“.

Příliš hlučná samota není román a není poezie, avšak její zvláštnost není čte-
náři na překážku. Ruka, která ji napsala, není lehká, ani těžká. Její přítomnost je
však cítit od první do poslední stránky. Jako by nepsala, jako by se textu spíše
dotýkala, jako by jej chvílemi až prohmatávala. Tak jako Haňťa s maličkou ci-
kánkou. Hrabal si s textem všechno vyfíká prsty, které zastupují slovo.

¹⁰ H r a b a l ú v text na záložce *Pábitelů*. Praha 1964 a 1969.

¹¹ Slovo „pábitel“ objevil básník J.Vrchlický (1853–1912) a znovu ho „vylovil“ F.Hrubín (1910–1971). Hrabal ho jednou slyšel od J.Koláře a hned se ho zmocnil. Etymologií by mohla být lidová či ironická výslovnost slova „pávitel“, které mělo označovat právě toho, „kdo se vychloubá“. Nebo se lze domnívat, že jde o zvuk, který vydává kuřák, když vyfukuje kouř (Vrchlický ho užíval právě k označení těch, kdo hodně kouří). K této otázce (kromě etymologie), která je nemálo důležitá, viz vynikající studii Susanny R o t h o v é „*Les palabreurs de Bohumil Hrabal*“ v *Études tchèques et slovaques*, 1981, č.2, vyd. Université de Paris–III – Sorbonne nouvelle. Angličtina má termin „palaverer“, němčina „Basler“.

Ale copak se dá jazyka dotýkat místo mluvení, místo psaní? Nad touto metaforickou nebo provokativní otázkou možná vytušíme, kde přibližně spočívá Hrabalovo přirozené tajemství, zvláště pak u této knížky.

Než budu pokračovat, pro dobro věci přiznám malou *captatio benevolentiae*: Vůči *Samotě* nejsem neutrální, považuji ji za jeden (a možná nejvyšší) vrchol Hrabalova díla, značně se lišící od jeho ostatních knih. Nemohu také nenavázat – i proto, abych se opravil – na svůj doslov k Ostře sledovaným vlakům. (Dále jsem nucen se čtenáři omluvit, shledá-li můj doslov útržkovitým a zadržavajícím. Bohužel, jinak to nebylo možné.) Jarmareční zpěváci za starých časů prováděli dvě operace: vyprávění a přibližování děje pomocí obrázků. Děj sestával z podivuhodných událostí, jeho vývoj bylo možné předvídat, očekávat. Publikem byli prostí lidé, obecný lid, který si jasně uvědomoval svůj zřetelný odstup od hrdinského nebo heroikomického příběhu. Tento odstup pomáhal jak publiku, tak zpěvákovi dosáhnout katarze.

Hrabal provádí operaci jedinou, snad není bez užitku definovat ji jako sloučení obou operací ze starých časů. Výsledky jsou částečně analogické, částečně představují skutečné novum. Děj také obsahuje podivuhodné události, avšak jeho vývoj nelze předvídat, ani očekávat. Publikum jsme my všichni, zvláště Češi. Náš odstup od textu nutně bude příliš velký, nebo nedostačující, v žádném případě si jej už jasně neuvědomujeme. Dodejme ještě, že Hrabal jako osobnost i jeho texty tvoří samostatnou kapitolu, i když přirozeně (a naštěstí) má strýčky a bratrance; literární syny ani bratry asi nemá.

Jednou z otevřených otázek undergroundové i on-the-groundové hrabalologie – této poněkud drzé a chaotické kvazivědy, do které vnesli jistou soustavnost snad jen literární kritik Václav Černý, Jaroslav Kládva a především Susanna Roth¹ – je, zda Hrabal je typologicky spisovatelem „lidovým“ nebo „pro náročné“.

Chcete-li, máme před sebou ten starý spor o dědictví Haškovo a Kafkovo a možná se k němu ještě budeme muset vrátit. Mně se však zdá důležitější jedna stylistická, literární a filozofická skutečnost, která by onu otázku nakonec mohla implicitně zodpovědět: Bohumil Hrabal nebo někdo jím pověřený „nemyslí“ ani „nevidí“, „že ...“. „Vidí, jak“ se vyslovuje určité fyzické či psychické dění. Není spisovatelem myslícím, je spisovatelem vidoucím. Přesněji řečeno: myslí viděním, svým vlastním a osobitým fyzickým viděním a viděním své obrazotvornosti. Svůj význam tady má malířství, fotografie a film, ty přicházejí ovšem na řadu později; a stejně je to i s literárními láskami.

Ještě něco: Hrabalovo vidoucí myšlení je založeno na příbuznostech a na analogiích, je *analogické*.² Je až zbytečné tato tvrzení dokazovat, stačí jen

¹ Susanne Roth: *Laute Einsamkeit und bittere Glück. Zur poetischen Welt von Bohumil Hrabal Prosa* (Peter Lang, Bern 1986).

² Analogie je mu také konverzačním prostředkem. Jestli chcete tohoto spisovatele nudit, přednášejte mu učeně a používejte logických dedukcí; s porozuměním vás vyslechně a pak

vzpomenout Ježíše a Lao – c' z *Hlučné samoty*. Jejich postavení v ní obsažená jsou nepřehlédnutelnými záchytnými body a shodují se s těmi, která by vysledovala kritická metoda; ale Hrabal k nim spěje *viděním* – v tomto případě viděním vizionáře – jejich těl, obličejů, pohybů a fyzických projevů.

To, co je nad zemí papírem v knihách nebo papírem používaným ve společenském styku, a to, co je v Haňťově podzemním skladu, je vlastně totéž, jen jinak upraveno. To, co je v podzemí, a to, co je v lise, je totéž, ještě jinak upraveno. To, co je v lise, a to, co je ve slisovaném balíku, je totéž, ještě po další úpravě. Ale to, co je *uvnitř* balíku a *po stranách* (tedy na jeho vnějších stěnách), a to, co předtím bylo na povrchu, není totéž, neboť jeho cesta, po postupném pádu do pekel a hrozivém umenšování, končí balíkem. Knížky odvezené do sběru jsou – podle mého také pro Haňťu, a to ještě před bubenským šokem – z velké části knihy jako předměty, které zastupují kulturu a dějiny v jejich obecné podobě. Ostatní papír, tak často nasáklý krví, ať už čerstvou nebo sraženou, je život, společenské vztahy, echo historické přítomnosti.

Haňťovi nezáleží na záchraně knížek, všech knížek, papíru, všeho papíru. Záleží mu koneckonců na záchraně „perličky“, „textu“, „věty“ – trápí se pro myšky a mouchy, ale přitom v nich nenávidí potkány a masařky. Ke koloběhu dějin a k „hodnotám“ umění, literatury a společnosti se Haňťa ani Hrabal v podstatě nevyslovují, přestože občas poukážou tím směrem. A to prosím není lenost nebo nezáměr, to je stud a pokora. Sám Hrabal říká, že vždy byl pln obdivu pro skutečnost, kterou nevytvořil on, která už byla před ním, jenž si nepřál nic jiného, než odrážet ji, tolik krásy pro něj bylo i v nejhrůznějších událostech.³ (Je vhodné podotknout, že Hrabal ve svém životě od začátku platil za svou věrnost úchvatnému údivu.)

„Perlička“, knížka, která je zároveň zpředmětněním krásy i nepostradatelným textem: po jejich záchraně Haňťa touží a pro sebe osobně je také schraňuje. Každopádně schraňuje pro každý balík úryvek, který zahřívá duši a osvěcuje ducha a intelekt. Haňťa nemíří k metaforické záchraně kultury a dějin, jak se může zdát na první pohled, ale k záchraně sebe sama a nás. Myslím si dokonce, že jediná situace, ve které je na místě sloveso zachraňovat, je samotná možnost *dělat*: ať už kulturu nebo život.

Haňťa tvrdohlavě ničí, aniž by posuzoval, a přitom tvoří, když vkládá do každého balíku knihu. A kdyby se nakonec nestočil do klubička do lisu on sám, nikdy bychom nečetli tuto knihu.

Mohl by se snad Hrabal při své povaze (uvědomíme si, když pozorně čteme jeho knihy) ubránit pocitu vytržení nad krásou a hloubkou fragmentu? Framentů, které mezi nimi i se sebou on sám spojuje?

se od všeho hlučně odpoutá v hospodské samotě. Jako drobný příklad může posloužit jeho krátké setkání s Böllelem.

³ B . H r a b a l *Pražská ironie*, strojopis, 1985. Jde skutečně o pouhou shodu názvu s interview, které je připojeno k italskému vydání *Ostiře sledovaných vlaků* (Treni strettamente sorvegliati, Roma, 1982), jež je o tři roky starší než zde citovaný Hrabalův text.

Fragment textu, který Haňťa uzavírá v srdci balíku, osvětlují reprodukce malířů, kterými zdobí stěny balíku. A jsou to světla rozličná: například Rembrandt nebo van Gogh. Malířství rozžihá literaturu a filozofii, samozřejmě ne proto, abychom měli dost světla na čtení.

Protože knihy, které Haňťa zachraňuje, aby jim zkrášlil smrt, jsou téměř vždy knihy filozofické, může se zdát, že Hrabal tady hlásá svou filozofii. *Samota* je sice filozofickou knihou, ale je v první řadě a daleko výrazněji knihou poetickou. (První verzi knihy byla ostaně poema ve verších.) Z citovaných filozofů má svou platnost a své místo v knize jen několik výroků, a když se podíváme zblízka, zjistíme, že koneckonců není tak důležité, kdo je jejich autorem. Důležitý – a možná nejdůležitější – je osobní přístup a vystupování jednotlivých filozofů, jak ukazují s trochu výhrůžnou srozumitelností Hegel a Schopenhauer nebo Seneca, sekundant a duchovní otec haňťovského souboje i sebevraždy. Méně lhostejné ovšem je, kdo je autorem zvolených obrazů. Ostatně malířství je Hrabalovou největší vášní hned po vidoucím slovu. Hrabal je zapálen pro ready-made, pro staré fotografie, pro obrázky v pohybu, které se nakonec stávají filmem a divadlem.⁴

Přestože je povoláním drtič knih, z Haňti se stává *poieres* a dokonce, dovolíte-li ten výraz, Haňťa–Hrabal *poienant* knihy bez konce. Jeho povoláním je i pronášet. Nosí knihy třem lidem: sobě, tedy spisovateli–básníkovi, filozofovi a knězi. Komentář je zbytečný, snad jen řekněme, že tyto tři osoby jsou zde atypickým (to jest hrabalovským) zastoupením všech stavů. Pokud jde o Haňťu, „nebesa nejsou humánní“, až příliš „lidská“ jsou však nebesa nad jeho postelí, dvě tuny knih, ze kterých Hrabal cucal krásné věty jako bonbóny a osvěžoval se doušky filozofie, aby psal svými vidoucími slovy ...

Jestliže Hrabalovo slovo vidí, zároveň také slyší a hmatá, spíše prsty než rukou. Tady bychom měli napsat systematickou vědeckou studii o zraku, sluchu a hmatu u Haňti i u spisovatele Hrabala. Stejná potřeba vyvstává pro vzájemné vztahy času, prostoru a pohybu. Nejsem ale s to provést zde důkladný výzkum tohoto druhu, a nejen to, v tomto případě – v doslovu – do toho ani nemám chuť; *omezování* popsanými schémata, ať už by se ukázalo, že jsou správná nebo ne, by bylo neuctivé vůči Hrabalovi i čtenáři.

Tak jako v případě lidských smyslů byla dána přednost vidoucímu slovu, navrhujeme, aby pro časoprostorový systém haňťovských vesmírů byla dána přednost poetické pravidelnosti zvířete – včely, krčka nebo myši – či mechanické přesnosti stroje – tramvaje, metra nebo lisu –, kterou v knize má všechno vcházení a odcházení, výstupy a sestupy, nehybné přiblížení i pohyb po stále stejné trase, ať už v budově nebo ze Spálené na Karlák a zpět. Tato trasa připomíná středověkou či barokní cestu, Haňťa se podobá kromě jiných také Poutníkovi

⁴ Divadelní zpracování *Samoty* v Divadle Na zábradlí podle mého mínění není dobré, přestože je „dobře udělané“, jak se říká; přesto (anebo právě proto), že v první části se lidé smějí švejkujícímu Haňťovi, ale pak zrozpačití v části druhé, právě tak jako jinak výborný režisér E.Schorm.

z Komenského Labyrintu světa a co do topografických znalostí si nezadá ani s takovým Mr. Bloomem či s Josefem Švejkem. Ale ve skutečnosti Haňt'ova konkrétní topografie – na povrchu i v podzemí – má smysl jen ve světle nejvyšších nebes a nehlubších kloak, je to jako by nad zemí byla duha a v zemi ještě jedna a obě dohromady se spojí v ruské kolo v lunaparku a Haňt'a se pohybuje po středové ose, tam žije a dělá svou práci, ale dívá se chvílemi nahoru, chvílemi dolů, do zenitu obou duh ... Anebo z duh vzniká mlýnské kolo, a Haňt'a přestupuje z jedné lopatky na druhou, nahoru a dolů, a uvnitř ve mlýně se místo mouky melou knihy.

Základní analogií pohybu je samozřejmě chod mechanického (ne hydraulického!) lisu, který pojíždí vpřed, stlačuje a zajíždí zpět. Je v něm analogie – jak říká sám Hrabal – se „základním pohybem vesmíru“. Je v něm analogie s kyvadlovým pohybem, kyvadlo v *Ostře sledovaných vlacích* odměřovalo cyklický a vícevrstevný, ne dokonale lineární čas. Je v něm analogie, pokud vydělujeme případně obě situace, s pohybem Josefa K., který jde nahoru, a Josefa Švejka, který jde dolů, na Hrad a z Hradu, ulicí Nerudovou, tímto osudovým místem Prahy.⁵

Hrabal je spisovatel, který často je výjimkou vzhledem k sobě samému, přestože u něj zhruba lze rozeznat dva základní tvary, krátkou povídku a dlouhou povídku (téměř román). Chybí mu koherence, na první pohled patrná třeba u Kundery, jehož literární vztahy s Hrabalem by stály za prostudování; tato dvojice by zasluhovala komparativní esej.⁶ Stačí pomyslet, jak jsou si vzdáleny krátké povídky, dva skororomány⁷ nebo (ještě vzdálenější) již známé knihy a takzvaná Nymburská trilogie či (ještě vzdálenější) ona zatím třídílná autobiografie, kterou řadový český čtenář ještě nezná.⁸ Ale *Samota* – a tady jsme u toho

⁵ Geniální a známá myšlenka, že tyto dvě trasy spolu vzájemně souvisejí, se poprvé objevuje ve spise českého filozofa Karla Kosíka. Je roztomilé, že italský bohemista A. M. Ripellino ve své knize *Praga magica* tento pramen necituje. Ještě roztomilejší je historie této myšlenky, pokud je pravda, že Kosík ji takřkajíc zcizil jednomu tlumočnicku a překladateli, který mu ji vyložil během jednoho pražského filozofického sympozia. Protože jsem se náhodou seznámil s tímto vzdělaným pánem z Prahy, který nyní žije v Hamburku, a na vlastní oči jsem viděl jeho rozhořčení nad zprávou, že si Kosík přivlastnil tuto myšlenku, nic mě neponouká k tomu, abych nevěřil, že se věci mají právě tak.

⁶ V roce 1982, když ještě nebyla napsána K u n d e r o v a *Nesnesitelná lehkost bytí*, jsem radil (v doslovu k *Ostře sledovaným vlakům*), aby se ještě počkalo s vytvářením dvojice nejznámějších žijících českých prozaiků, ať už navzdory vzájemným rozdílnostem nebo právě pro ně. Dnes však potřeba srovnávacího studia těchto dvou autorů dojrála. Protože zde se jím nemohu zabývat, nechť čtenář aspoň postaví do souvztažnosti samotné názvy jejich stěžejních prací. Nehledě na jejich hloubku, nabízí se otázka, zda je náhoda, že oba názvy jsou oxymóra. Lehkost by neměla být nesnesitelná a samota by neměla být zalidněná a hlučná...

V každém případě je dost zřejmé, že z hlediska biografického, stylistického a literárního ve vztahu Kundery a Hrabala je více protikladů než analogií, dílo těchto spisovatelů se někdy přímo jeví jako učebnicový příklad kladení otázek, na které se pak dá odpovědět žádoucím způsobem.

⁷ Mám na mysli *Ostře sledované vlaky* a *Obsluhoval jsem anglického krále*.

⁸ Tak jako nezná *Samotu* a *Adagio* v úplném a samostatném vydání.

– je výjimkou ze samotného hrabalovského skoroprávidla: být výjimkou vzhledem k sobě samému.

Všichni Hrabalovi komentátoři vědí, že dvěma základními složkami jeho stylu jsou hovorový jazyk na jedné straně (a tady je na řadě strýc Hašek) a mentální asociace „par contiguité“ – původu *zhruba* surrealistického, ale v originálním českém pojetí – na straně druhé. (Existují přirozeně ještě jiné složky, které „dělají“ spisovatele Hrabala. Co se týče literárního přibuzenstva, není možné v *Samotě* pominout věcnou konfrontaci se strýčkem Franzem Kafkou.)

První verzi této knihy byla poéma ve verších. Druhou verzí byl prozaický text napsaný hovorovým jazykem (řekněme pražštinou). Třetí verzí, jež byla výsledkem Hrabalových „hrabalovských konkordancí“ a jež byla pak postoupena mně,⁹ je básnicko–vypravěčský text, napsaný spisovným jazykem. Všimněme si dobře, to je až k nevíře: U Hrabala chybí hovorová čeština. (Narazíme jen na pár slov profesоровých; cikánky pak mluví jakousi slovenštinu.) A Haňťa není – místy se může zdát, že je, ale není – *pábitel*, jako podivínské postavy stejnojmenné knihy.¹⁰

Jestliže ty prvky chybějí, zřejmě to znamená, že zde najdeme jiné, a já bych je elipticky shrnul, jako překladatel *této* Hrabalovy knihy, do tohoto výrazného pocitu: Hrabal zde je – a použiji slov, která nejsou jeho, ale která si přisvojil, když hovořil o Haškovi a o Kafkovi – opravdový, nejopravdovější *d o c t o r i g n o r a n t i a e*.¹¹

Jestliže ty prvky chybějí, je to jen proto, že Hrabal zde opustil svůj svět výjimek, udělal úplnou a neodvolatelnou výjimku vzhledem k sobě samému i ke všemu a udělal ji těsně po napsání verze v hovorovém jazyce, která následovala těsně po verzi básnické.

Trefil se přesně a zcela do sebe a ne jenom, jako v jiných knihách, do mnoha podstatných složek sebe sama. A to se mu podařilo, protože v *Samotě* hledal pouze sebe sama, a pak také proto, že v *Samotě* je dokonale vidět, jak prsty Bohumila Hrabala jsou „umazány“ a pomazány poezií a vyprávěním, ale on přitom není básníkem a není romanopiscem: Hrabal se vymyká (a možná, že se vyhýbá) tomuto metodologickému třídění. A tak *Samota* je textem, který zavání buď starožitností nebo budoucností, nebo ještě lépe obojím zároveň. Je to takové veliké a složité překvapení.

I nezbytný odkaz na Kafku nám skýtá překvapení. Jsem si celkem jist, že Hrabal při psaní tohoto textu na Kafku nemyslel. Vybavil si jej však později, a

⁹ Ještě jsem nepoděkoval Susanně Roth, které vděčím za opravy, škrty a doplnění v textu originálu, z něhož vycházel můj překlad.

¹⁰ *Pábitel* je přeloženo do italštiny – neuspokojivě – jako „sbruffone“. Anglicky je to *palaverer*, německy *Bafler*. Otázkou *pábitele*, která je v Hrabalovi ústředním problémem, se do jisté míry zabývá doslov k italskému vydání *Vlaků*, kde je také citována studie S . R o t h na stejné téma.

¹¹ *L'ironia praghese*. Interview s B.H., připojené za citované italské vydání *Vlaků*.

posteriori, a tak bylo před několika lety dohodnuto, že se k *Samotě* připojí post scriptum *Adagio lamentoso* in memoriam Franze Kafky, což je text, který knižně nevyšel. Byl napsán (stejně jako *Samota*) r. 1976, ale je plně samostatný.¹²

Překvapení týkající se návaznosti na Kafku je rovněž faktografické. Hrabal doopravdy pracoval v letech 1954 až 1959¹³ ve sběrně starého papíru ve Spálené ulici. Bylo mu skoro padesát let, předtím hutničil na Kladně a potom (1959–1961) dělal kulisáka v divadle. Vidoucímu slovu zde odpovídá bezprostřední realismus, ale já v tom nevidím žádný rozpor, Hrabal se tady trefil do sebe a trefil se také do nás tak přesně, že mně se tento text nezdá umrtvující ani pesimistický, jsme v lisu, dostáváme se do lisu, vycházíme z lisu, takový je život a taková je smrt a takové je psaní pro toho, kdo to dovede, a všechno je úchvatné, když to takhle dělá Bohumil Hrabal, bývalý dělník u Sběrných surovin, který už mnoho let píše o samotě knihy ...

Čtenář snad překladateli promine, že na chvíli popustil svou ruku nerozumnému „hrabalování“. Navíc by mohl právem protestovat, že se před ním prohlašuje – kdo ví, jakým právem – čím Hrabal není, ale ne už, čím je. Co to tedy je za text, když to není poezie a není to povídka a dozajista to není román? Malá báseň v próze, prozaická balada, nebo snad podobenství? Tragická poetická zpráva z podzemí, říkám já, ale především se sám ptám těch, kteří vědí více.

Václav Černý ví mnohem více. V roce 1975 psal, aniž by tedy, bohužel, mohl číst *Samotu*, že Hrabal nechtěně působí jak čtenáři, tak kritikovi velké obtíže („jsem proti své vůli vzdělán“, opakuje Haňťa), že vyžaduje novou zvláštní metodu zkoumání, protože normální kritický přístup není skoro k ničemu.¹⁴ Lze samozřejmě namítnout, že to platí pro každého opravdového spisovatele, ale v tom případě bych dodal, že u Hrabala platí hlavně toto, spíše než cokoli jiného. Jestliže z takových tezí vychází největší, nejvzdělanější a nejzkušenější pražský literární kritik (někdo skoro jako Mario Praz – abychom si rozuměli – a snad i bez toho skoro), pak se asi dá pochopit, že tento útržkovitý doslov musel nutně být pokusem v rámci rozporuplné činnosti. Jde totiž o vymezení důvodů, pro které je Hrabal velkým spisovatelem a *Samota* mistrovským dílem. Ale současně jde také o okamžité vyčlenění autora a textu z normálního (ve skutečnosti pouze teoreticky „normálního“) pojetí spisovatele a knihy.

Takže bude jistě složitější syntetizovat. Antipsychologický spisovatel, jistě. Něco mezi naivisty a Boschem, tohle taky ujde. Proustovský, kafkovský, célinovský, klímovský¹⁵ atd., atd. – po svém. Snad jakýsi Genet české literatury, a když, tak *částečně* český, ve smyslu *böhmisch*.¹⁶ (Ale je zapotřebí dodat, když

¹² Hudební onačení v názvu se vztahuje k Čajkovskému, ale v širším smyslu také k Mahlerovi.

¹³ *Deník Jiřitho K o l á ř e* z let 1955–57.

¹⁴ Č e r n ě h o studie *Za hádankami Bohumila Hrabala* vyšla samizdatově v edici Petlice a byla otištěna v časopise *Svědectví* 51/1976. Bohumil Hrabal si svůj výtisk opatřil názvem *Zesurovělý Pierot*, což je citace Černého charakteristiky v textu studie. Pod tímto názvem vyšla pak studie v edici *Pražská imaginace*.

¹⁵ Odkaz na Ladislava K l í m u, *Utrpení knížete Sternenhocha* (Roma, 1984).

¹⁶ Máme na mysli dichotomii *böhmisch/tschechisch*. Hrabal se narodil na Moravě, v Brně.

už jsme u Geneta, že *Samota* je *rituál*, nikoli drama.) Pak ještě filmový spisovatel (ovšem antigriffithovský).

Hrabal o sobě říká – ale on říká víc věcí – že umění je jako sport. Ježíš totiž v našem textu také hraje tenis a připomíná nám, jak u Jarryho prožíval svá muka v podobě cyklistického závodu a že v Haškovi máme pamětihodný polní oltář, který nám připadne jako televizní obrazovka, na které běží Branky, body, sekundy.

Snad ale klíč k této otázce, jakýsi „*passe partout*“, spočívá přece jen v názvu, který pro Černého esej Hrabal vybral, jestliže jej skloubíme s příhodnými úvahami o *Samotě: Zesurovělý Pierot*. Koneckonců Hrabal se zrodil jako ungaretti-ovský, pro upřesnění, básník; pak ze sebe dočasně dělal pábitele a zpracovával přitom ve velkém stylu hovorovou češtinu (tu nádhernou hovorovou češtinu, která je v současné době poněkud ohrožena), hospodské kecy a svůj vlastní vnitřní monolog; a pak vykouznil, a vůbec ne zničehonic, dva ironickolyrické skororomány. Podle mého je přiléhavé říci, že při tom všem nepsal, ale spíše zapisoval,¹⁷ sebe, druhé, svět. Proto je jeho psaní tělesné, nikoli duchovní. Zesurování nakonec vyrovná prvotní jemnou citlivost. A je jisté, že Pierot na nás vyhlíží zpoza kulis každé hrůzy. Psát znamená zesurovět i očist'ovat se: současně, pořad, knihu od knihy. *Samota* je určitě nejkrutější Hrabalovou knihou. Ale je také jeho knihou nejnáboženštější. Jestliže je pravda, že Hrabal si nenechá uklouznout ani jediný ždibeček života (tělesného či duševního, ovšem vždy v podobě slov), je stejně tak pravda, že – alespoň v této knize – za něžností a krutostí stojí neochvějně spisovatel také *mystický*.

S tímto textem nám něžný barbar přináší jakousi liturgickou¹⁸ knihu, která nás učí zacházet se samotou, když je hlučná: sebevražda pro znovuzrození, „v čase, kdy život je v polou své pouti,“ jako u Haňti, po dobře udělané práci, potom co jsme prošli a abychom znovu prošli svou cestou.

Benátky, 7. září 1987

PRAŽSKÁ IMAGINACE NENALÉZÁ POKOJE

Trilogii vzpomínek *Svatby v domě*, z níž zde uvádíme první, stejnojmennou knihu o letech padesátých, napsal Hrabal v letech 1984–85. Řadí se tedy mezi ono vrcholné dílo, jež nese název *Příliš hlučná samota* (1976), a politický a společenský ořes z roku 1989, Čechy tehdy s milou naivitou nazvaný „sametovou revolucí“. Je to tedy největší, třebaže vzpomínkový, vyprávěcí akt, dokončený před tím, než se Hrabal začal věnovat právě od roku 1989 „literární žurnalisti-

¹⁷ Tento termín vůbec nechce být znevažující a tato teze nechce být kacířská. Spíše naopak.

¹⁸ Používám tento termín ve významu, který má ve starořečtině. „Kdo máš, dej těm, kdo nemají“.

ce“, jak sám definuje sebrané příležitostné texty a dopisy Dubence / April (*Kouzelná flétna, Listopadový uragán*).

Všechny tři strojopisy *Svateb v domě*, poskytnuté okamžitě samizdatu a později vydavatelům v emigraci, se nerozšířily masově, ale, řekněme, kvalitativně. Hlavním výsledkem jejich zveřejnění bylo, že částečně vyšachovaly jak vášnivě obdivovatele, tak skeptiky mající výhrady k zajisté nejčtenějšímu spisovateli této země. Jedni i druzí totiž zčásti byli a jsou oběťmi velkého pražského nedorozumění, totiž, že Hrabal je ryzím pábitem groteskních a paradoxních textů, určených jen k tomu, aby nás, když se trefí, rozesmály nebo vyvolaly hořký úsměv. Totéž nedorozumění zasáhlo Haška a osudy jeho údajného blba Josefa Švejka. Právě *proti* tomuto nedorozumění, i sebekriticky, bylo namířeno pracně italské vydání *Samoty* v roce 1989 a stejný záměr vede i k vydání těchto nevy-sloveně beletristických textů. Ostatně toto nedorozumění žije v Praze dál v jiné formě, neboť hrabalovská trilogie, oficiálně vytištěná a vydaná v roce 1991, se utopila a ztratila v neklidném moři náhle „osvobozené“ nakladatelské činnosti, postižené horečným vydáváním (americké bestselery, spisovatelé s nálepkou bývalého disentu, šťastně znovuobjevení autoři jako Ladislav Klíma).

Pražská imaginace nenalézá pokoje. Řekne se – oprávněně, že to je osud každé skutečné imaginace. Bohumil Hrabal má však stále „posunuté“ oko, bolavé prsty – neb má jenom mechanický psací stroj –, duši zaplavenou životem, který se vlévá do každého z pěti smyslů. Ať sám řekne nebo napíše cokoli, což je jeho plné právo „prvního kritika“, například že *Samota* se má číst jako realistický text, myslím, že mám stejně právo tvrdit, že jeho normálním stavem je stav člověka, který je částečně vyšachovaný, užaslý a zasažený tím, co žije. Jeho způsob psaní uvádí do nového života látky, jež se v něm hromadí, vytváří texty mající charakter proudu, stále váhaje mezi poezií, prózou a mluveným jazykem. Ne náhodou tyto texty tvrději unikají pokusům zařadit je mezi známější žánry. Ne náhodou má každý text více redakcí atd. atd. „Nikdy se mi nepodařilo napsat pořádný román.“ Když to musím poslouchat zrovna já, vždy odpovídám na tento jeho častý nářek s jednotvárností ve skutečnosti plnou horoucností, že to je právě to štěstí.

Svatby v domě se tedy představují jako vzpomínky, zčásti poetické, zčásti románové, ne už jako vysloveně autobiografické dílo, třebaže místa, děje a osoby jsou většinou skutečné. To, že vyprávěčské já této knihy je Pipsi, Hrabalova žena, je jistě formálním znakem literárního záměru. Je také projevem lásky vůči té, která Hrabalovi vlastně umožnila věnovat se plně pouze psaní poté, co prošel devatero řemesly. Nicméně za očima a rukama Pipsi je Pierot Hrabal, občas „zesurovělý“ tak, že to naplňuje úžasem člověka, který nevěřil, že je náš spisovatel schopen takové odvahy a upřímnosti.

Ten nejlepší Hrabal pochází z ještě volného pásma takto zkoumaného území, jakým je literatura. Hrabal – Haňťa – Pipsi je poutníkem, vydávajícím se na cesty do meziprostorů a škvír mezi poezií, povídkou a románem. Tam v těch místech byl Hrabal vícekrát pánem sebe a napsal jisté knihy, jež zůstanou právě

proto, že nejsou výsledkem logického, deduktivního myšlení, nýbrž následkem v zásadě neklidné pražské imaginace, kterou nikdy žádný režim neocení a patrně nikdy neocení. Knihy určené k tomu, jak už se to stalo Haškovi a Kafkovi, aby působily natrvalo, v tomto případě silou a sevřeností básnického rukopisu. Knihy, v nichž nevládne myšlenka, jež se stává projektem konec konců pedagogickým, nýbrž myšlenka, jež rozvíjí sama sebe v hustý proud duševními asociacemi, a stává se nakonec dotknutým a viděným textem, hmatovým a vizionářským psaním.

Benátky, 28. března 1992

P.S. *Pražská imaginace*: tak se jmenoval pražský samizdat, který vydával Hrabala v režimu socialismu. Tak se nazývá dnes, v režimu svobody, maličké nakladatelství, které se potýká s nesmírnými těžkostmi při vydávání Hrabalova Souborného díla. Pan Karafiát, faktórum obou podniků, uvažuje dosti často o návratu k samizdatu.

Jako dodatek uvádíme již zmíněné interview, které tvořilo součást doslovu italského překladu *Ostře sledovaných vlaků*.

Pražská ironie

Interview, které Bohumil Hrabal v roce 1982 poskytl přednímu italskému bohemistovi Sergiu Corduasovi, odborníkovi evropského formátu na Haškovo dílo.

Co je podle Vás ironie?

Ironie je jisté nepochopení, vyvolávající úsměv, je to jistá prostomyslnost, tak tvrdohlavá, že je neschopná odhalit vlastní vykojení, ale drží se svého směru tak, že oživuje (a to promítnutím života i do artefaktu) deformující žert a úsměv, které jsou taky esencí groteskna.

Znamená to například, že takový Chaplin je ironik?

Ano. V podtextu je u něj stále protiklad biologického a společenského života, který má v úmyslu rozložit. Chaplinova ironie opouští docela bezdůvodně všechny psychologické a sociologické základy vlastní bytosti, a tudíž se podvědomě a nevědomky dostává do konfliktní situace. Tohle nevědomí situace vede ke smíchu pozorovatele. Pro jednající subjekt jde vždycky o tragedii, která může pramenit z prostého faktu bytí.

Na řadě besed jste mluvil o „pražské ironii“. Můžete ji definovat?

Čistě pražská ironie je typický výraz pražské mentality, považujeme-li Prahu za hlavní město středoevropské provincie, kde žijí už celá staletí v těsném sousedství vedle sebe tři národy – Češi, Němci, Židé, kteří mají svá vlastní střediska, milieux, divadla, noviny, a tudíž vlastní povědomí. Ze sociologického hlediska je to trauma, ale z hlediska umění se toto křížení stává vhodným klimatem a terénem pro literaturu. Po roce 1945 se tohle křížení zrušilo, takže se může

o pražské ironii mluvit jen jako o historii. Jeho dvěma interprety jsou Jaroslav Hašek a Franz Kafka. Emanuel Frynta dokázal, že velká literatura se vždycky rodila tam, kde se křížily alespoň dvě lingvistické větve: např. Oděsa, Leninograd, Praha, Terst, Curych, Paříž. Ale zůstaňme v Praze. ..

Dobře. Takže, co je esencí té pražské ironie?

Frynta o Haškovi a Kafkovi napsal knihu a dokumentoval text několika desítkami fotografií z ulic a života Prahy, tedy města, kde se oba géniové mohli prosadit. Zvolil metodu fotografické konfrontace, to znamená, že proti sobě stavěl dvě fotografie téhož města, ale z rozdílných prostředí. Tak tu najdete fotku špinavé uličky s baráky pražské periferie a s lidmi, kteří tu žili, a proti ní Ferdinanda třídu; stojí tu proti sobě uličky ghetta a pompa katolického Božího těla; bleší trh a Burza; Institut pro mladé šlechtičny a menza Českého srdce, atd. Frynta použil metody, na níž léta pracoval proslulý americký časopis Life...

Tohle ale není ironie ...

Není, ale je to její začátek. Je to sociologická sonda, důkaz toho, jak pod nesmírnou pokličkou habsburské monarchie mohly všechny třídy a vrstvy žít naplno, a také mizerně a bídně živořit, dokud v jistém okamžiku nezasáhla historie. Z toho vyrůstalo vidění proletáře Haška na jedné straně a na druhé straně intelektuála Kafky. Tady někde začíná jistý způsob žití a jistý smysl existence: Hašek a jeho Švejk, který nemá co ztratit, nemá ani rodinu, ani majetek, a dostává se tudíž do situací, při nichž by komukoli jinému tuhla krev v žilách; Josef K., tedy Franz Kafka, přestože si je vědom své neviny, cítí, jak stránku po stránce narůstá pocit viny, aniž je si jí vědom. Pozice Josefa K. je tedy transcendentální, pocit viny se mu podle Kierkegaarda už mísí s existencí, jako u prvních romantiků; zatímco Švejk staví proti všem formám habsburské monarchie prostomyslnost své vlastní prosté a záměrně prostoduché existence. Oba romány jsou založeny na autobiografii, oba autoři se narodili v Praze téhož roku a téhož roku i zemřeli. Možná se ani jednou nepotkali v té Praze, která tehdy byla relativně malá, anebo neměli důvod a možnost se potkat. Kafkův hrdina sleduje cestu velkých existencí, cestu hodnot v mírových dobách. Haškův hrdina je proti své vůli, jako Odysseus, odveden do války, nicméně se jí účastní, a tak objevuje nesmyslnost nejen války, ale také habsburské monarchie. Kafkův román je napsán vynikající a skvostnou němčinou, s velkou stylistickou pečlivostí, je to román v podobě kapky. Haškův román je napsán pikareskním způsobem, v podobě zrychleného osobáku. Oba romány jako by byly objednány duchem doby. Rodí se totiž ve chvíli, kdy dozrály transcendentální přeměny, a zdají se být kopií jeden druhého. Jsou jakýmsi mystickým negativem epochy bez Boha, abych citoval Lukácse. Hašek, když ztratil v opilosti několik desítek prvních stran rukopisu, sedne ke stolu a napíše je znovu, a než se ty ztracené stránky najdou, je text připraven, a je totožný. Franz Kafka prosil svého přítele, aby po jeho smrti všechny jeho texty zničil. Odkud pochází tahle lhovost k dílům, která jsou geniální, která konstituují nejen základ pražské ironie, ale i její výraz? Je cosi božského v těchhle dvou písářích. Je zvláštní, že ani Šalda, který znal všechny

spisovatele, včetně těch podružných, si téměř nevšiml těch dvou současníků z jeho mládí, že jim nevěnoval pozornost, přestože se oba vymykali současnosti, byli geniální, skandální ve své neuchopitelné prostotě. Oba byli skutečnými *doctores ignorantiae*. Dnes je obtížné o tom diskutovat, ale jak Hašek, tak Kafka byli nejen vzdělání, ale i velcí pozorovatelé Prahy, doktoři velkých, rychlých syntetických soudů, oba byli doktory zlomyslnosti i dobrotivosti, oba byli hluboce zakotveni v jistotě, že pouze psaním lze zachytit to, co dožrálo na hodinových ručičkách času. Proto také byli velkými popisovateli změn, jež nastaly v transcendentálních místech. Dokonce, zdánlivě prostý Hašek zachytil tyto změny spíše než intelektuál Kafka. Kafka, *doctor ignorantiae*, mistr nevědění vidět. Hašek, doktor zdánlivé nevůle vidět. Oba však napsali texty, jejichž vnitřní obsah zachycoval vědomí v jednom z center střední Evropy, v Praze, na křižovate tří jazykových větví, metodou, kterou Frynta nazval pražskou ironií.

Pro mě znějí ta slova, zejména o Haškovi, jako léta očekávaná hudba. Ale co to tedy je ta pražská ironie?

Je to melancholie z věčné stavby, zdánlivě dětská, hloupá a bláznivá hra ve vyšším smyslu, je to marný boj za člověka a jeho vizi světa, který ho obklopuje, je to boj hominismu proti formálnímu a konvenčnímu humanismu, bitva s obšťastňující a oslavnou teorií státu a s byrokratickým aparátem. Je to přirozené i vědomí marnosti takového boje. Proto ten křivý úsměv a groteska, která se hluboko vertikální sondou dotýká hudby sfér, a téměř blaženosti. Hašek a Kafka působí jako dva filozofové zenbuddhismu. Jejich hořký úsměv se vrací zpět až k úsměvu řeckých Apollů, který Leonardo uložil do úsměvu Mony Lisy a který od Leonarda pak přešel do prostých čistých obrazů Jana Zrzavého... O pražské ironii mluví i první teoretici románu. Vědomí sebe sama, s nímž subjektivita překonává samu sebe, je ironie. Ironie jako formální *constituens* románu znamená vnitřní dělení normativně poetického subjektu na dvě subjektivity, subjektivity jako interiority, které se staví proti utváření vnější moci a snaží se obtisknout do vnějšího světa obsah vlastní touhy ... Tak se neodstraňují vnějškovost a nepřátelství vnitřního a vnějšího světa, ale uznávají se jako nezbytné: nutí subjekt, který pozoruje a tvoří, aby aplikoval vědomí světa na sebe sama a aby bral sám sebe a své vlastní výtvořky jako svobodný předmět svobodné ironie... Ironie, jakožto odstranění subjektivity, která dosáhla dna, je nejvyšší možnou svobodou ve světě bez Boha.

Má s tím něco společného i Chaplin?

Ano, pražská ironie se týká i Chaplina. Mezi stovkami grotesek natočil Chaplin i několik filmů, v nichž odstraňuje vlastní subjektivitu a oddává se nejvyšší svobodě ironie, která proti sobě staví hominismus s konvenčním humanismem, jak o tom mluvil několik let po skončení druhé světové války Tristan Tzara při pražské přednášce.

Dobře. Vraťme se k Praze a ke Švejkovi. Myslím si o něm, že je jakýmsi Golemem dvacátého století, a také jsem napsal, že je pražským Odysseem, když jsem citoval Joyce. Co si o tom myslíte vy?

Slyšel jsem hodně názorů. Josef Švejk je Sancho Panza, poručík Lukáš Don Quijote. Myslím si tedy, že i vztah mezi Švejkem a Leopoldem Bloomem může mít smysl. V podstatě i ten dublinský Odysseus má středoevropské kořeny, jestli se nemýlím, jeho otec je maďarský Žid. A potom, Švejk i Mr. Bloom procházejí svými městy topologicky přesně do té míry, že se jejich pohyb dá rekonstruovat v ulicích, v uličkách, v hospůdkách a na náměstích. Cosi společného mají i v tom smyslu, že Rakousko se chovalo ku Praze stejně macešsky jako Londýn k Dublinu. Oba nesou každou hodinu kůži na trh, oba jsou obklopeni prázdnotou člověka, který není, tedy je vykořeněn z velké historie, ale který už „nepotřebuje“ žít, nýbrž „musí“ žít. A každý po svém. Mr. Leopold Bloom jako Odysseus a malomešťák v Dublinu, Švejk jako proletář, člověk bez totožnosti. Zajiště. Stavby obou románů jsou odlišné. Haškovu pikareskní eposej drží pohromadě řetěz hospodských vtípů, průběh vyprávění je neměnný od první do poslední strany, zatímco v Joyceovi každá kapitola odpovídá kapitole v Homérovi a má odlišný styl, barvu a symbol. Přesto se ale doopravdy dá o Švejkovi říct, že je to pražský Odysseus. Josef Kroutvor by dodal, že Švejk není ani metafora, ani symbol, nýbrž hieroglyf existence.

Díky za to, že jste mluvil o člověku bez totožnosti. Chtělo by to asi celou studii o italském qualunquismu a českém švejkismu: pravdy a omyly o nich. A co Golem?

Estetik Josef Kroutvor teď promluví za mě: tvrdí, že Golem se v ghettu objevuje vždycky v hodinách deprese, pražský Golem je schizofrenní manifestací kolektivní fantazie. V jiných textech Kroutvor píše: „Švejk není charakter, nýbrž typ masové psychologie. Hašek nám nepopsal psychické procesy jednotlivce, nýbrž schéma kolektivního vědomí. Bez analýzy středoevropských podmínek Švejk je prázdný klaun, komparsista, který se vnutil do velké role.“ Z tohoto hlediska, s nímž se ztotožňuji, Švejka lze vidět jako pražského Golema dvacátého století, toho Golema, kterého před dávným časem uplácal z obav, neštěstí a hlíny pražský Rabbi Löw.

Co myslíte: byl by mohl Josef Švejk přežít druhou světovou válku se svou ironií?

Líp než já odpoví Kroutvor: „Ve druhé světové válce Švejk už není možný, je to příliš velká individualita.“

Tento text je pouhým zpětným překladem do češtiny.

A FUTILE SEARCH FOR HRABAL'S IMAGINATION
(Three postscripts marked by their time)

These texts are translations of the postscripts of the Italian editions of *A Close Watch on the Trains* (e/o 1982), *Too Loud a Solitude* (Einaudi 1987) and *The Wedding in the House* (Einaudi 1992). The author apologizes that he has not adapted them for the Czech reader. The appendix of this article brings the interview that formed a part of the postscript of the Italian edition of *A Close Watch on the Trains*.