

Pět knížek, kterých si všimnu v těchto poznámkách, patří k zajímavější části původních prozaických novinek. V prvním letošním půlroce vyšly ve dvou edicích, které mají zatím monopol na většinu původní prózy (Hrabal, Hübschmannová a Papoušek v Životě kolem nás, Mareš a Páral v Mladých cestách). Není to jediný důvod, proč se tu ocitají vedle sebe – právě na těchto výraznějších a většinou i talentovaných textech si místy s větší intenzitou uvědomujeme charakteristické znaky naší literární produkce. Jsou to především hranice účelovosti a námětových pověr, které se zdají nezbytnou konvencí u nijaké konzumní tvorby a které vystupují jako cizí bastardní prvek u textů osobitějších, textů nadaných větší invencí a větším rozběhem; ten je vzápětí tím markantněji srážen, jako by se autor čas od času polekal hříšného, neúčelného „hraní se slovy“. Důsledkem těchto vlivů literárního myšlení je tíha didaxe a s ní spojená zvláštní absence tajemství, obava z tajemství, snaha vnějšně explikovat, konstruovat. A dál: tento ustaraný racionalismus koneckonců odkazuje na spisovatelství, na činnost lidí, kteří řečeno s Šaldou „popisují předměty a děje. [...] Popisují, a to znamená: jsou jev odvozený, druhotný, poněvadž předpokládají něco prvotného, co mohou popisovat – předmět“ (*Boje o zítřek*). Je pak takováto tvorba vítanou pomůckou pro nejjednodušší teorie o „obsahu“ a o příslušné „formě“, kterou je tento obsah „ztvárněn“.

Tyto příznaky vystupují tím groteskněji u děl s ná-  
během k novosti, u kterých bychom poučení dějinami  
slovesné kultury nejméně očekávali, že se už předem  
budou ohlížet na přijetí, že budou reflektovaně „adre-  
sovat“ knihu efemérnímu literárnímu kontextu, že se  
budou předvídavě podílet na prapodivně převráceném  
žití díla – koncipovat vznikající tvar jako symbiózu po-  
někud nových s poněkud tradičními momenty.

Když vyšly *Ostře sledované vlaky* Bohumila Hrabala (ČS 1965, Život kolem nás, Malá řada, 88 stran), jistě si velká část našeho čtenářstva oddechla, že si Hrabal odbyl sice zajímavé, ale přece jen okrajové a kuriózní období, a dal se do vážných věcí. Hrdiny novely už z předchozích knížek trochu známe. – Mají pábitelský rodokmen, rádi se chlubí siláctvím, mají své specifické potíže, vyvolané většinou jistým dru-  
hem psychopatické nervnosti, přecitlivělosti, tyto po-  
tíže buď halasně kamuflují, nebo stejně halasně pro-  
klamují. Až potud lze vidět kontinuitu s násilnictvím  
předchozích textů, které si prvními větami vtahují  
konzumenta do středu svého vybájeného světa, s vý-  
směchem rozbíjejí prostoduché nauky o velkých  
a malých námětech a nutí buď cele přijmout, nebo  
cele nepřijmout. Rozpaky a otazníky se u čtvrté kníž-  
ky objeví, když začneme zjišťovat, jakým způsobem je  
tento „hrabalovský“ svět do textů začleněn. „Začle-  
něn“ je myslím přesné slovo. – Na rozdíl od předcho-  
zích próz, kde je obsažen v každém výrazu, v každé  
jednotlivé sekvenci, texty jsou přesně řečeno „střiho-  
vým“ způsobem složeny z řady motivů, z nichž každý  
je schopen samostatného rozvinutí, není tu hlušin  
ideologie, hlušin vysvětlování, vnějších retardací, ne-  
ní tu spisování, to je *viditelné disjunkce, viditelné od-  
trženosti látky a zpracování*. Proti tomu v *Ostře sle-  
dovaných vlacích* je těchto osobitých momentů  
používáno jako koření, jako vnějšího ozvláštnění tex-  
tu, který je proti předchozím retardován, brzděn.  
Podstatnou část retardujících momentů tvoří vysvět-  
lování, retrospektivní odbočky, ať už mají za úkol vy-

světlit Milošovu pábitelskou genealogii, nebo jeho trápení.

Tím vzniká několikerá, předem konstruovaná a zjevná dvojakost: existují vážné věci, ty se ovšem v životě přiházejí nečekaně a v kontextu věcí komických a koneckonců milých, dále existuje vážný záměr, je ho tedy třeba „podat“ a zachovat přitom vnější kontinuitu s předchozí tvorbou. Tím vzniká rozlišení mezi většími a menšími věcmi vně literatury, existuje hierarchizace námětová, nezávisle na tvorbě. Tak se rodí spisovatelství jako latentní hrozba tvorby – vzniká pochybnost o svéprávnosti světa, který je dílem vybudován, obavou z „neobyčejnosti“, nezařaditelnosti vznikajících útvarů. Je to tedy pochybnost o svrchovanosti etiky tvoření, jejímž průvodcem je vždy iluze, že je tu ještě život, před kterým padá všechno umění (nebo že je tu ještě umění, před kterým padá všechn život, na pořadí nezáleží, záleží na možnosti alternovat). A co je důležité, rodí se tak zástupnictví; motivy, sekvence, osoby přestávají existovat a začínají být konstruovány mi nositeli významu – naplňuje se dualita „obsahu“ a „formy“, lidé se, extrémně řečeno, nemilují nebo nezabíjejí proto, že se s tím nedá nic jiného dělat, ale ještě kvůli něčemu dalšímu, přesně řečeno kvůli pedagogickému poslání, v které kniha ústí.

Tím, zdá se mi, ustoupil Hrabal z pozice, pro kterou je zejména u nás takovou vzácností – že u něho povětšinou věci a lidé existují svou vitalitou, svěžestí a nápaditostí, a není třeba, aby byli ospravedlňováni. A není také třeba, aby tento stav byl zvlášť autorem vysvětlován a komentován – touto suverenitou dostává své pevné a pravé místo tajemství, tajemství jako základní dimenze tvoření, jako jeho podnět i výsledek. Otázka „Co to vlastně je?“, která se úměrně s velikostí díla vtírá při tvorbě i konzumu a která nemizí, ale prohlubuje se tím, jak se k dílu zdánlivě blíž dostáváme, je zároveň otázkou křehkou a subtilní a nepotrpí si na pseudoodpovědi, na vysvětlování. A právě část výstavby *Ostře sledovaných vlaků* je svou snahou začlenit se do řady fi-

xovaných uměleckých výtvorů, naplnit zcizenou vnější strukturu, krokem k normalizaci.<sup>1</sup>

Uvažovat o tom, kde se berou lidé pábitelského rodu, může někdo až po Hrabalovi ve fejetonu. Pro jejich ospravedlnění a povrchní historicko-sociální explikaci je místo v podobných končinách. Snažit se neztratit nic z předchozího, a přitom znormálnět a začlenit toto podnikání do vážného lidského dění je cestou od tvorby k spisovatelství, prázdným totalizováním, zvnějšňováním, je psaním na tezi. Abych tedy shrnul: zdá se mi, že Hrabalova poslední knížka je pojištěna některými vnějšími jevy před rizikem zmarnění – je tu použito smrti jako konstruované pointy, té smrti, která už svou obligátní emotivitou zachránila tisíce knížek před úplným selháním, je tu zejména použito základního plánu knížky – ozvláštněného pojednávání o „vážných“ věcech. Že tu tedy kromě samozřejmé „důležitosti“ světa, který je dílem stvořen, kromě závažnosti, která se bezohledně, universálně prosazuje

<sup>1</sup> Náznaky této normalizační tendence vidíme už v druhé variantě *Tanečních hodin pro starší a pokročilé*, jinak podle mého názoru zatím nejvýznamnějšího Hrabalova textu. V této druhé variantě je výpověď doplněna dvoustránkovým dovětkem, který situuje předchozí text, a tím jej do značné míry normalizuje, zbavuje provokativnosti, zvnějšňuje. Dovětek, brán jako samostatný text, je výborně citlivě napsán, akt normalizace je ovšem u něho zjevný. Je také snahou o dějovou pointu, která myslím není Hrabalovým oborem (viz odhalující závěr „Bambini di Praga 1947“ nebo pokus o anekdotickou konstrukci v některých textech z předchozích dvou knížek), tou snahou o dějovou konstrukci, směřující k pointě, která je i jedním z příznačných úskalí *Ostře sledovaných vlaků*.

Nelze ovšem ještě doplnění tohoto závěru *Tanečních hodin* chápat takto jednoznačně – celý text je tímto rozšířením zároveň obohacen dalšími dimenzemi. Mám na mysli motiv, který mne zaujal už v předchozích věcech a který je nejvýrazněji exponován v „Panu notáři“ z *Pábitelů*. Jde o originální vnitřní napětí Hrabalových starých mužů, stimulaci jejich pohybu, kterou je zvláštní atmosféra erotické tragiky stáří, s nesmírnou křehkostí stavěná, podněcující k podivuhodné expresi slovní.

(a míra tohoto prosazování je měrou autonomnosti díla), kromě tohoto samozřejmého vědomí předchozích textů přibývá obligátní spolehnutí na precedens závažného námětu.

To, co v předchozích knížkách bylo pevnou součástí uměleckého prostoru, je zde v uvozovkách své mimoliterární významnosti – funguje tu pak soucit, sentimentalita, vnější hierarchizace důležitosti, a tím akcent na *sebeprožívání*, které se tím nově dostává do textu (zde už nás zarazí filiace velmi nepříjemná – viz L. Giesz, „Fenomén kýče“). Od předpokladů ke kýčovitému prožívání byla většina předchozích textů bezpečně chráněna – všimněme si jen jedné možné relace z mnoha: Miloš Hrma v *Ostře sledovaných vlacích* umírá poté, co se mu konečně podařilo zbavit se trápení; předchozím pomalým tokem je dostatečně vytvořen prostor pro vědomí toho, že umírá mladý, plný života, že válka je nesmysl a hrůznost atd. – slovem, je vytvořen potenciální prostor pro kýčovité prožívání literárního faktu. V „*Bambini di Praga 1947*“ se dozvíme například o takovéto smrti:

*„Sedněte si vedle mne,“ řekla, „a uvidíme do hospody. Tam pod zrcadlem sedával kníže pán a koukával na tuhle zeď a vždycky z toho hřbitova dostal žízeň. A lidi se to naučili po něm. Jak začnou mužský doma říkat: ‚Co na tom světě člověk má? Dneska je tady a zejtra může bejt za zdí,‘ tak se ženský rozpláčou, protože to samý říkával náš kníže pán a pak platil za celou hospodu.“*

*„To byl tedy štráda pán,“ usmál se pan Tonda.*

*„A jakej! Jednou proskočil votevřeným voknem do šenku na koni, poručil si šnaps a zase na koni vyskočil před hospodu. Bohouš Karásků to chtěl udělat taky, ale zavadil čelem o plintrám. Pochovanej je támhle...“ ukázala porybná. Pak se dívali do hospody, kde stáli opálení chlapi s vykasanými košilemi, zdvihali ruce a křičeli a brali jeden druhého v pase a dívali se dlouze do očí, pak se starosvětsky líbali, gratulovali si, jeden*

*druhému viseli přes rameno a pleskali se po zádech a vrávorali do šenku.*

Teoreticky se jistě shodneme na tom, že úvaha, která smrt z těchto dvou je „větší“, je pro literární otázky absurdní. Ztvárnění této druhé vylučuje kýčovitě prožívání, *sebevmyšlení* do takto emocionálně připraveného aktu. „Jednostrannost“, výraznost předchozích textů od kýčovitého prožívání chrání, není připravovaným sebeprožíváním, není závislá na vciťování.<sup>2</sup>

Snaha zahrnout vše k této potencialitě vede. Umíralo-li se dříve u Hrabala pábitelsky, umírá se teď literárně – smrt je chystána.

A tak se tu už už vstupuje do řady dýchavičného českého psaní, v němž je všechno kvůli něčemu jinému a sumou: celé dílo je povrchním žurnalistickým symbolem; tak i zde se lidé v kontextu celé knížky milují proto, aby bylo posléze zjevné, jak do tohoto milování zlostně a nesmyslně zasahuje válka. Sled jednotlivých sekvencí ve většině předchozích vydaných próz byl postupným odhalováním lidské podstatnosti, odhalováním, které nikdy nekončí, protože s tím, jak odpovídá na otázku po této podstatnosti, zároveň také tuto otázku prohlubuje. Jde tedy o postupné prohlubování směrem k neznámému a nikdy zcela nepoznané-

<sup>2</sup> Obecněji se zamýšlel nad touto diferenciací tvorby Ortegy y Gasset: „...každý umělecký styl, který žije z mechanických důsledků, jichž je dosaženo ohlasem a ovlivněním pozorovatelovy duše, je nižší formou umění. Melodram, fejeton a pornografický román jsou nejzazšími příklady tvořivého projevu, jenž počítá jen s mechanickým ozvukem v čtenářově nitru. A všimněme si toho, že nic nelze s nimi srovnat, pokud jde o intenzivní působení a podmanivou moc. Z toho jasně vysvítá, jak je mylné chtít posuzovat hodnotu díla podle schopnosti uchvátit, proniknout prudce do jedincova nitra. Kdyby tomu tak bylo, pak by bylo nejvyšším uměleckým druhem lechtání a alkohol“ (Smrt a zmrtvýchvstání, přel. Zdeněk Šmíd, Brno, Jan V. Pojer 1938, ed. Atlantis, str. 53).