

svém místě, ve svém výmyslu, v zatvrzelé jednostrannosti. Cesta k syntéze byla vyšlápnuta in extremis, tím líp. Napodobovatelé pohoří.

(1965)

## OBNAŽENÍ METODY

Oleg Sus

*Bambino di Praga* v podobě „veršové“ nese v roce 1951; Bohumil Hrabal je otiskl až roku 1965 v *Tváři*. Jeden čtenář-knihovnick se vyjádřil o těchto „obrazech roztržitých sekyrou“, že jsou vlastně pornografické; u některých lidí pišících, jimž je autor sám nanejvýš sympatický, vzbudilo *Bambino* divné rozpaky. Kritika raději pomlčela. Ovšem zůstaly jisté otázky. Jak to, že Hrabal sáhl právě k tomuto postupu, k tezovitému vyhlášení svých „příznačných“ motivů doprovázených plakátovanou poetikou?

Na jedné straně nejde o nic složitého: *Bambino di Praga* podává v syrové formě Hrabalovy fixní ideje, jeho posedlosti i komplexy, základní dějiště denních snů a zárodečné leitmotivy. Srovnávací rozbor by to ukázal. Odpovídá-li datum skutečně době vzniku, pak tu máme v obnažené podobě a s odhaleným „pedalizovaným“ postupem základní významová i syžetová jádra Hrabalových próz. Tato jádra pak – současně nebo později – migrovala do prozaických prací autorových, byla tam obalována epičností, doplňována vesele různotvárnými motivy a motivky, zeživotňována, proteplována, nasyčována „spodní“ životní empirií, dostávala i průběžnou groteskní kompozici. Zde musil Hrabal tak nebo onak počítat i s vcítěním čtenářovým, s širším literárním povědomím. Takový je asi zhruba rozdíl mezi syrovým „vrhem“ a prozaickou aplikací.

Zbývá však ještě ona druhá strana, odvrácená „černá“ strana lunny, problém hrabalovské metody. V prózách je tento problém, jak jsem již řekl, vlastně zaobalen, pohlcen, jen prosvítá. Dostává se na povrch pouze po částech, nepřímou, v náznacích a obrysech. Rozvelebená kritika se právě zde jednou zalykala nad přívalem životní fakticity, podruhé nad

nedefinovaným surreálnem. Kritická analýza prozaické struktury však nebyla povýšena na pojem, zůstala v první etapě rozniceného nazírání a doprovodných představ. Nepronikla k vnitřnímu mechanismu Hrabalovy poetiky, k jejím hybným popudům. Nuže, *Bambino di Praga* k tomu poskytuje vypreparovaný materiál, ač jistě nebudeme Hrabala redukovat jen na ně. Ale je tu, signál nad jiné důležitý, a s ním ovšem i signály všech knížek.

Co signalizují? Můžeme to naznačit jen v tezí na okraj, které jsou vystaveny samy všanc vlastní provizornosti. Hrabalova obraznost vyrůstá z montáže. Montážní postup je ovšem – a to je nanejvýš typické! – dvojdomý. Na jeho dně je po pražansku a po česku zpracovaná metoda překvapivých střetnutí, jiskrových přeskoků, výbojů, kontaminací a oscilací surrealistické proveniencí: Praha, Týnský chrám, soulož, zazděné svaté se svíčkami mezi nohama, bar Figaro, žena plijící krev, mladý Asiat, Kristus v teniskách etc. (což je malý záběr z *Bambina di Praga*). A všechno to má být krásné a šílené a cesta dítěte a šilence a moderního umění má být stejná, tak káže Hrabal a – a opakuje staré bonmoty, stará epatizování. *Bambino di Praga* – to je jeho výstavka metody, jeho vyzývavé i křiklavé „expo“, jeho uštknutí i stigmata.

Metoda se vystavuje na krám. Přirozeně že má nejen transplantované ledví nadreálné, nýbrž i tělo poctivě české. Hrabalovská montáž totiž žije i třebas z oněch dvou mužů, z nichž jeden křičí, že je Čechoslovák, a druhý mu sází jednu za druhou, pěkně přes hubu: – A co má být? – Což je druhá složka montování, ta nefalšované česká, domácká. Domácká, a proto vysává nadrealitu, ponechávajíc ji v pouhé podobě plebejské extáze nad plebejci. Žije neustále a obrozuje se z bláznivých, šaškovských digresí haškovského typu, z vlepovaných příběhů traktovaných ve formě gagových grotesek. Na šicím stroji hrabalovského psaní se nyní setkává novosurrealita s novohaškovstvím. Obé se proniká, leč zároveň také proměňuje; oba póly si již nemohou zachovat starou, klasickou podobu. Otírají se navzájem, něco původního ztrácejí, jiné se jim dodává. A tady právě je ukryta jistá výjimečnost, zde je kříž Hrabalovy slovesné metody. Řeknu to napřed ve zkratce: Hrabalův tzv. surrealismus je druhotný, přízpusobený a ve skutečnosti ne destruktivní (třebaže si Kristus z *Bambina di Praga* vede langustu na provázku, vrhá své „hovno“ podle starého vzoru na starou společnost, lásku, přátelství, rodinu, je všude, kde se skandalizuje, stříhá na prapory svobody). A naopak, Hrabalova groteska „von unten“, ponor k duši lidu, k pábitelům a periférii je zase ozdobena petardami svatozáře, onou okrašlující apologií, která se teprve může nějak snést se zdomácněným surreálnem.

Theodor W. Adorno si ve svém retrospektivním eseji o surrealismu (Noten zur Literatur I) všiml podnětně jedné věci, totiž toho, že asi nepůjde převést surrealistickou tvorbu na pouhé uskutečňování freudovské teorie snu. Životní podstatu zde spíše tvořil skandál, tedy destrukce, modelem umělecké metody pak byla montáž. Její šoky však ztratily po evropské katastrofě ve druhé světové válce svou působnost, tvar i sílu. Jako kdyby zachránily Paříž tím, že ji stále připravovaly na strach. To vůbec není hloupá myšlenka; onu pozitivní, kladně přitakavou působnost má konec konců i Hrabal v tuzemí, nechť jeho figury jakkoli – zdánlivě v rozporu s „pozitivitou“ – třeští, řadí, válejí se v prachu, upadají do pivního myšlení, nechť jsou vyřazovány na periferii života, ať již třeba vedou nezodpovědný život pololumpů, podvodníků, grázlíků, nebo pracují v hutích, mluví sprostě a makají, ba budují.

V montáži se snují bizarní střetnutí z banality a něčeho zcela překvapujícího, nezvyklého; archaismy, sběr, brak, pokleslé obrázky z ilustračních rytin dostávají své šokující „zcizení“ v neobvyklosti a ve výšinech. Extremismy pak skrývají za šokem starou otázku: Kde jsem to jen proboha viděl? A tak Adorno pozoruje surrealismus, jak odkrývá v explozích dětské zkušenosti, jak přidává ke snímkům světa ztracenou emotivitu, fantazii a libido. V „dětských“ obrázcích moderny se prostřednictvím montážních záškubů vybíjí napětí mezi zcizením a schizofrenií. Pozorovat Hrabala při práci se už pak nabízí samo od sebe. Surrealistický populismus 50. a 60. let se ovšem proměnil. Je to nyní – naše bohemikum. Podle klasického receptu předhrabalovského surrealismu mělo dojít k jiskřivému, dialektickému kontaktu mezi snem – ten představuje říši osvobozenou od zábran, bez cenzur, vyňatou z moci utilitarity, rozumové kázně a pracovních potřeb – a mezi realitou. Výsledkem měla být syntéza obou protikladů, ultrafialová zář nadreality. Český ocas této poetiky je příbuzný svým revoltním rodičům ze zlatého věku Bretonů a Teigů nanejvýš po bratranecké linii. Hrabal si do jednoho pólu své montáže klade také „das Veraltete“: totiž své archaizace, lidi odspodu, unikající ve výšinech moderní civilizaci, plánu, standardu a strojovému rozumu, své šašky, výstředníky, nerozumu, podrazníky a pololumpenproletáře – nahrazují mu totiž šilence, vytržení, děti a všechno, co je v člověku „pra“, co je autochtonní bez vazeb objektivního ducha. Švejkují mu v groteskní posunčině – aby mohli být zalití září něčeho nenormálního (druhý pól montáže), lyrickým světlem výstřednosti a apologií toho, co je „na dně“. Model made in Bohemia je tedy hotov. Poslední Hrabalova kniha Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet jej pak jen dotvrzuje v základním mechanismu; neboť ten jede po svém třeba i v tzv. období

kultu osobnosti. Není divu, že si zde autor stěžuje nanejvýš – *expressis verbis* v autorském doslovu na obálce – na „sémantický zmatek“ (!), ale pořád tu ve vytržení ozařuje své „spodní“ lidi: ti se údajně neodcizili základnímu domovnímu řádu lidského bydlení a nazývali vše správnými jmény. (Opravdu?)

Odpusťte však právě na tomto místě střízlivý dodatek k modelu otcovského surrealismu i k jeho smíšené příbuzenské podobě u Hrabala. Nad funkcí snu ve svaté trojici surrealistické dialektiky se kdysi u nás zamyslel již Václav Černý, s vervou a ne bez poučení pro dnešek. Rozeznal před třiceti lety iluzivnost představ, které ve snu viděly daleko více, než v něm prostě může být, které si jej prostě mytologizovaly: „(..) sen nemůže být antitezí, antinomií, protivou duševního života bdělého, neboť není jiné povahy než tento, nýbrž téže povahy jako on, jsou pouze jeho disgregací, rozptýlením, stínem, odlikou. A tu ovšem krásná triáda: bdělá realita + sen = nadrealita padá v trosky, protože realita + v nepořádek uvedený obraz reality nedává jakživ žádnou syntézu, tím méně nadrealitu“ (Surrealismus, Listy pro umění a kritiku 1935). Budiž nyní dovolen příměr: Není obsažena značná dávka iluzornosti u Hrabala právě tam, kde se přistupuje k oné neumyté a epatující apologii, ba oslavě lidových archaismů, oněch postav, které jdou podle slov Jiřího Hájka „spíš dolů než nahoru“? Stačí i ty nejrozehranější knify a grify, všechna ta nervozita hrabalovského vytržení i s monotónností třeštění na to, aby se dolní, nejspodnější „teze“ sloučila s realitou v integrál krásného bílého humoru a lásky a naděje, oné Říše Svobody? (Již Teige ji psal velkými písmeny, Hrabalovi ji vůbec nechci brát a sám po ní také toužím.) Nejsm si tím jist, pochybuji – někde tady je cítit slabé místo Hrabalovo, slabinu jeho domestikovaného surreálna i jeho vyrovnávací porce populismu. Hrozím se to říci, ale jsou tak jisté hrabalovské jistoty, vynesené ze zvířené periferie, bez centra? Nevytváří právě Hrabal svou subjektivní mytizací i lidských situací opožděných, neplodných, vyšinitých a napůl zvrácených nový romantismus, nevidí v nich víc – podobně jako před ním vyznavači snu – něco víc, než co v nich je, může být? (Neboť i ony mají své disgregace, rozptyly, stíny a odliky...) Jsou zde, v nich a skrze ně dány opravdu záruky a jistoty, že je tu zabezpečena soudržnost, vitalita a lidská sympatie, jak to nachází třeba Jiří Hájek, čtoucí prostoduše text podle písmen? Právě tomu se mi nechce věřit bez výhrady. Vždyť svět Hrabalových lidí také obsahuje trpnost, oportunismus, pouhé smíření se životem, i s čecháčkovským, temné a odporně pasivní tišiny pivní moral insanity (přečti si každý scénu se souloží v povídce Ingot a ingoti). Obsahuje, řeknu to otevřeně, i žitý život v ne-zdraví, který se může nebo

má i – přičít: je to něco – obdobně se snem – rozpadlého, necelistvého, rozptýleného a disociovaného, cosi rozpadlého. Neberu Hrabalovi jeho mýtomanství právě zde. Upozorňuji jen na to, že nejen nezasahuje život celý, ale že také okrašluje v aktu vytržení něco, co z jiného aspektu není vůbec hodné zbožňování. I beatifikace prachu má své hranice...

(1966)

## KDE ŽIVOT NÁŠ JE V PŮLI SE SVOU POUTÍ

Růžena Grebeníčková

Próza Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* ohlašovala se jako žánr bezmála autobiografický, přitom však plný poetismů, „nekonvenčních a originálních postupů“. Sotva najdeme v naší dnešní literatuře text podobně navazující na tradice literatury, prostoupený tolika literárními reminiscencemi a asociacemi. U zastánců oné podivné poetiky, podle níž se dílo „tvorí“ z prožitků a stavů nitra, vzbudil by pravděpodobně podezření z literárnosti přílišné. Ani ta však není pravým nebezpečím pro literaturu; co naši produkci oslabuje, je spíše permanentní nedostatek této literárnosti. Literatura se nemusí tajit s tím, že se *dělá* a že si také odjinud *bere*; nařčení z cizích výpůjček se obává jen literátština. K jejímu ostychu před literárností se přidružuje i ostych před dokumentem – dokumentárnost je druhým nedorozuměním Jedličkovy prózy. Rezignuje-li prozaické umělecké dílo na fikci, vymkne-li se z kategorie vymyšlených příběhů s anekdotou, s vymyšlenými postavami a vymyšlenými fakty, nestává se proto nutně reportáží nebo dokumentární literaturou. Názory – tu a tam se ještě objevují – že spojení s fakty znamená pro umění mesalianci, pokles na úroveň publicistiky, zapomenutí na nejvlastnější poslání, na umělecké zobecnění, odpovídají jistému typu poetiky a spojují se za dané situace s řadou zvrácených úkazů, jako je v žurnalistických člancích lyrismus, nebo jako je v románu vytrvalé dokazování solidnosti starých zápletek a klišé, jejich adaptování pro každou novou tematiku – okupační,