

NĚKTERÁ POZOROVÁNÍ O TECHNICE LITERÁRNÍ KOLÁŽE
U HRABALA

Ú v o d

Literární vědci a kritikové již dávno konstatovali, že Hrabal používá ve svém díle techniky montáže a koláže. Např. Radko Pytlík, vycházející z Ejzenštejna, charakterizuje uměleckou metodu Hrabalovy povídkové tvorby jako montáž¹. Přemysl Blažíček má na mysli stejný postup, ale nazývá jej koláží². Květoslav Chvatík hovoří současně o principu koláže a montáže útržků skutečnosti³ atd.

Bohumil Hrabal sám, když mluví o svém tvůrčím postupu, charakterizuje jej nejen jako "stříhání" a "sestavování" do nových celků, ale používá výslovně termínů koláž a montáž. Je přitom zajímavé, že termínu koláž používá pro označení svého tvárného postupu, zatímco pro označení žánru děl dosud pojmenování koláž nepoužil a užívá termínu montáž, i když v technice děl takto označených jsou -jak ještě ukážeme- důležité rozdíly.

Montáží nazývá Hrabal MORYTÁT O VEŘEJNÉ POPRAVĚ a text TOTO MĚSTO JE VE SPOLEČNÉ PĚČI OBYVATEL má podtitul "Montáž". O koláži pak říká např. toto:

/I./ ... knížek, které jsem nenapsal sám, ale vždycky ve spolupráci s tisíci lidmi, které jsem od dětství potkal a potkávám, lidí, kterým jsem stříhal od jejich úst to, co řekli, lidí, z jejichž příběhů a událostí a osudů jsem si mlžkami vystříhal kusy jejich životů a udělal si z nich do svých textů koláže....

DOMÁCÍ ÚKOLY, s.92.

Zachází se tedy s termíny montáž a koláž poměrně volně. Může být proto užitečné věnovat pozornost vlastnostem literární koláže, dosud teoretiky více opomíjené než montáž / např. nedávno vydaný *Slovník literární teorie*⁴ zpracovaný Ústavem pro

českou a světovou literaturu ČSAV vůbec neobsahuje heslo koláž, resp. literární koláž/.

Vlastnosti literární koláže lze dobře pozorovat na Hrabalově díle, a to zejména na jeho několika nesyžetových prozaických textech, v nichž systematicky využil možností, které mu technika literární koláže poskytla: jednak do každého díla zařadil tematické prvky jiné povahy a jednak uspořádání tematických prvků z díla do díla obměňoval. Na svůj experiment s technikou koláže upozorňoval tím, že jednak tato podobná díla nějakým způsobem uváděl do vztahu, a jednak je uváděl do vztahu s díly vytvořenými technikou velmi příbuznou, technikou montáže, a tak čtenáři umožnil vnímat jedno dílo na pozadí druhého.

Tento článek je věnován rozboru následujících nesyžetových prozaických textů Bohumila Hrabala:

1. TOTO MĚSTO JE VE SPOLEČNÉ PÉČI OBYVATEL /v dalším textu TM/;
2. LEGENDA ZAHŘANÁ NA STRUNÁCH NAPJATÝCH MEZI KOLÉBKOU A RAKVÍ /dále LEG/;
3. TANEČNÍ HODINY PRO STARŠÍ A POKROČILÉ /dále TAN/;
4. MORYTÁT, KTERÝ NAPSALI ČTENÁŘI /dále ČTEN/;
5. MORYTÁT O VEŘEJNÉ POPRAVĚ /dále VP/.

TM a LEG spolu úzce souvisejí, neboť mají z velké části stejný obsah; LEG, ČTEN a VP zařadil Hrabal do stejné knihy /*Morytáty a legendy*/; TAN a ostatní koláže uvádí Hrabal do souvislosti jen vzdáleněji, a to tím, že do 3. vydání TAN zařazuje *Autorův doslov*, text, který byl dříve publikován pod titulem *Na struně mezi kolíbkou a rakví* /o tom více v následujícím textu/ a že se v TAN objevuje nápadně mnoho podobných motivů jako v TAN /hesla ze *Snáře*/.

Texty TM, LEG a TAN pokládám za literární koláže, texty ČTEN a VP mají vlastnosti podobné spíše literární montáži.

V svém článku se zaměřuji především na TAN s cílem prokázat, že TAN jsou literární koláží. Při rozboru TM a LEG odkazuji na svůj článek⁵, v němž jsem se zabývala technikou těchto děl a došla k závěru, že jde o literární koláže.

V následujícím textu se dále zamýšlím nad Hrabalovým vztahem k výtvarnému umění a nad tím, zda je opodstatněné vidět výtvarnou koláž jako přímou inspiraci Hrabalových tvárných postupů. Dále se zabývám některými rysy výtvarné koláže a vycházím přitom z teorie koláže, jak ji formuloval její tvůrce Max Ernst a surrealisté vůbec. Konfrontuji ji s Hrabalovými díly a zkoumám, zda a jak ji v těchto dílech aplikoval. Všímám si především těch rysů, které literární a výtvarnou koláž spojují. V poslední části se pak věnuji rozboru textové výstavby zkoumaných próz a upozorňuji přitom na některé rozdíly v charakteru literární a výtvarné koláže, na rozdíly mezi koláží a montáží a zejména na rozdíly ve vlastnostech rozebíraných textů.

Poznamenávám ještě, že Hrabal kromě nesyžetových prozaických koláží vytvořil koláže veršované a syžetová prozaická díla, v nichž aplikoval techniku koláže. Hrabalovy básnické koláže jsou *Krásná Polďi* a *Bambino di Praga*. Jejich text, rozepsaný do veršových řádků, lze konfrontovat s paralelními prozaickými texty, a to básnickou koláž *Krásná Polďi* s prózou *Krásná Polďi*; básnickou koláž *Bambino di Praga* s prózami *Bambini di Praga 1947*, *Květnový morytát* a *Kafkárna*. Těmito díly se však v tomto článku - stejně jako Hrabalovými syžetovými díly - nezabývám.

1. H r a b a l a v ý t v a r n é u m ě n í

Hrabalův vztah k výtvarnému umění je dobře znám: Hrabal se osobně přátelí s výtvarníky, sleduje výtvarné umění a píše články o výstavách obrazů, fotografií i o výtvarnících samých; ve svých literárních textech používá často motivů zobrazujících výtvarné projevy; výtvarní umělci se stávají literárními postavami v jeho dílech /např. v knize *Něco barbaří* a v próze *Legenda o Egonu Bondym a Vladimírkově*/.

Pro Hrabala jako autora literární koláže byla jistě nadmíru důležitá jeho účast ve Skupině 42, v níž se dostal do bezprostřední blízkosti Jiřího Koláře, našeho předního básníka, výtvarníka a autora výtvarných koláží. Jiří Kolář pak ilustroval svými kolážemi první výbor z Hrabalových povídek, *Automat Svět*.

Hrabal sám poukazuje přímo na koláž jako na metodu své tvorby /srov. doklad I./ a na výtvarné umění jako na důležitý zdroj

inspirací a inovací ve své tvorbě. Pro rozebíraný problém jsou významné zejména tyto výroky:

/II./ *Dodatečně si konstruuji, že já jsem na literaturu šel přes výtvarné umění a podivuhodná setkání.* DOMÁCÍ ÚKOLY, s.41.

/III./ *Já jsem jen chtěl říci, že moderní prózu nelze psát bez jisté informovanosti, bez vědění, co se děje v ostatních kategoriích umění, hlavně ve výtvarném umění. Zdá se, že jsou dokonce spojitě nádobu mezi výtvarným viděním a literaturou.* ib., s.17.

Druhý citát je zajímavý ještě i jinak. Je to závěr rozsáhlejšího výroku, který Hrabal pro sebe příznačným způsobem používá v několika různých souvislostech v pouze nepatrně pozměněné podobě. Citovaný výrok je součástí článku o moderní próze, v němž Hrabal explicitně vyjadřuje svoje přesvědčení o důležitosti výtvarného umění a vidění pro moderní prózu, a hlavně prózu českou /celý citát viz odkaz 6/.

V jiné podobě /v té nejsou výše citované věty uvedeny/ slouží tento výrok jako stěžejní část úvodu k próze TM. Hrabal v něm ze zorného úhlu moderního umění, a to hlavně výtvarného, odhaluje neobvyklou krásu Prahy. Uvádí tedy své názory přímo v díle, jehož záměrem je tuto neobvyklou krásu vyjádřit literárními prostředky. Literární prostředky, které si k tomu zvoluje, jsou inspirovány výtvarnou koláží.

V obou citátech se dostává významného místa podobenství "podivuhodné setkání", které má klíčový význam pro celou Hrabalovu tvorbu. Toto Lautréamontovo podobenství pomohlo surrealistům objevit krásu všední skutečnosti viděné z neobvyklého úhlu a v nečekané souvislosti a stalo se jedním ze základních kamenů jejich estetiky. Max Ernst⁷ na něm zakládá celé své pojetí koláže, jednoho z nejvýznamnějších uměleckých žánrů surrealistického umění:

"Je suis tenté d'y voir l'exploitation de la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant /cela soit dit en paraphrasant et en généralisant la célèbre phrase de Lautréamont: Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie/."

Hrabal v TM chápe Prahu jako místo podivuhodných setkání /viz odkaz 6/, v LEG pak zobrazuje život jako dějiště podivuhodných setkání. K tomu chápání dává klíč ve své stati *Na struně mezi kolíbkou a rakví* /připomínáme, že LEG, která má zčásti totožný text jako TM, má titul LEGENDA ZAHRANÁ NA STRUNÁCH NA-PJATÝCH MEZI KOLÉBKOU A RAKVÍ/:

*/IV./ Je potom někde místo, kdesi na smetišti epochy, kde si člověk uvědomí, že na počátku jeho vstupu do světa jeví byla jistá kolíbkou a před ním je pohyblivá rakev, do které jistě jednou spadne, a že mezi těmito dvěma nádobami je napnutá struna, na kterou každý si musí zahrát tu svoji romanci. T a d y j e t o m í s t o p o d i v u h o d n ý c h s e t k á n í, místo, o kterém každý občan věděl, na které však byl marně upozorňován, posuvné místo, které však teprve cestou svého sestupu člověk prožil a zažil, a tedy teprve stvořil.
/prol. MS./*

Tato zásadní stať, ve které Hrabal vykládá svoje názory na umění, je pak zařazena jako *Autorův doslov* do 3. vydání TAN, a stává se tedy vlastně součástí tohoto díla. Život, dějiště podivuhodných setkání, dostává v této souvislosti ještě jinou perspektivu: zážitky, poznatky a představy o životě a o světě jsou společně uloženy ve vědomí člověka. Posloupnost, v níž jsou vyjadřovány /v níž je vyjadřuje mluvčí v TAN/, je původcem podivuhodných setkání, na nichž TAN zakládá svůj umělecký účín.

2. N ě k t e r é v l a s t n o s t i k o l á ž e

Dříve uvedenou definici koláže od Max Ernsta rozvinul později André Breton⁸ takto:

"Je známo, že smyslem koláží - jak řekl i sám Max Ernst - bylo uskutečnit 'spojení dvou realit, zdánlivě nespojitelných na podkladě, který jim zdánlivě neodpovídá', a to juxtaposicí výtvarných prvků, převzatých z nějakého celku, například z fotografií či rytin."

Z těchto výroků můžeme vyvodit, že nezbytným předpokladem koláže je, aby její tvůrce chápal a zobrazoval svět /reálný nebo svět fantazie/ jako množství nesourodých jevů, které se dostávají různým způsobem do kontaktu, jsou vzájemně konfronto-

vány nebo stavěny do kontrastu /neboli podle surrealistické a hrabalovské terminologie "navazují mezi sebou přátelství", dochází k "podivuhodným setkáním"/, což je zdrojem sémantických a estetických efektů koláže. K "podivuhodným setkáním" dochází náhodou, a proto i v koláži se musí dít výběr a seřazování prvků koláže nemotivovaně, náhodně. Dále z této definice vyplývá, že základní prvek výtvarné koláže je fragment, "převzatý z nějakého celku", tedy část nějakého jiného ukončeného díla, které je výsledkem tvůrčí činnosti jiného subjektu. Tento fragment se odlišuje svým tématem i zpracováním od jiných fragmentů, s nimiž je v koláži kombinován, a proto je jeho tvar, jeho obrys, rozeznatelný: je převzat z původního díla v nezměněné podobě, proto si zachovává jistou samostatnost vůči novému dílu, vůči novému kontextu, a zároveň udržuje vztah ke kontextu, odkud pochází. Zlomek má být natolik ucelený, aby byl schopen samostatně existovat a vcházet do rozmanitých vztahů. Pokud jde o tvůrce koláže, jeho úloha je omezena na výběr fragmentů a na jejich uspořádání.

Základním prvkem Hrabalovy koláže je textový úsek o nestejně dlouhé délce. Nejde tu zpravidla jen o jedno slovo nebo syntagma, ale o různý počet vět, které pomocí rozmanitých stylistických prostředků zpracovávají různá témata; jsou tedy od sebe zřetelně odlišitelné. Každé téma zůstává tématem jednoho úseku a v dalším textu se dále nerozvíjí. Sousední úseky na sebe navenazují. Tyto textové úseky jsou přejaty z jiných slovesných projevů /psaných nebo mluvených/ a jejich kombinací je sestaven nový celek. /V této obecné charakteristice vycházím z Hrabalových "čistých" koláží, z TM a LEG./

Fragment v malířské koláži zobrazuje různé objekty nebo jejich části. Hrabal používá ve svých literárních kolážích textových úseků, které vyprávějí nějaký děj nebo jeho zlomek, reprodukuje mluvenou řeč, formulují abstraktní myšlenky a vypovídají o různých citech a pocitech /to se týká všech zkoumaných textů/ nebo přinášejí vlastní jména /LEG/. Používá velmi málo takových úseků, v nichž se popisují osoby nebo předměty, a které tedy nějakým způsobem konkurují tematice fragmentů ve výtvarné

koláži; v TM a LEG jsou to jenom úseky obsahující atributy svatých, v TAN jsou to některé popisy dobových výrobků a oblečení.

Všimněme si nyní postupně podrobněji těchto rysů výtvarné koláže ve srovnání s Hrabalovými díly.

3. P ř e j a t é p r v k y

Prvky přejaté z jiných děl jsou velmi důležité pro koláž jako umělecký žánr.

V kombinaci zcela rozdílných textů různého původu vidí podstatu koláže Roman Jakobson, který upozorňuje na to, že tato literární technika byla používána dávno předtím, než byla pojmenována, a to již ve starých slovanských duchovních písních: "On a eu besoin pour comprendre cette poésie non seulement de trouver les clefs du système du vers mais il a fallu comprendre et accepter une forme d'art qui, pour nos ancêtres, n'existait pas: le collage. Ce sont en effet des collages. Il y a là un système de canons, de dogmes, de schémas très traditionnels mais toujours avec des variations, car il existe la possibilité de combiner un texte avec des motifs bibliques tout à fait différents."⁹

Pro surrealisty je velmi podstatné to, že koláž pracuje s nepůvodními prvky, protože tím se odsunuje do pozadí umělecká technika, talent a vůbec osobnost umělce a umožňuje tak uskutečnit Lautréamontova myšlenka "La poésie doit être faite par tous. Non par un."¹⁰ Tuto myšlenku Hrabal sdílí a je zajímavé, že ji uvádí - v poněkud pozměněné podobě - v závěru již zmíněného *Autorova doslovu k TAN*:

/V./ I já, jak jsem řekl, si přeji být víc zapisovatelem a střihačem než spisovatelem. Možná, že se jednou prokopne buben skrz Lautréamontovu větu, že umění budou dělat všichni. TAN, s. 102.

Pro sledovaný problém je tento Hrabalův přístup k umění velmi závažný. Hrabal v podstatě tvrdí, že promluvy postav v jeho textech nejsou jeho dílem, ale jsou přejaty od jiných lidí, hlavně jeho strýce Pepina. Hrabal se stylizuje do podoby pasivního posluchače, "zapisovatele", "střihače" a "sestavovatele", jak ukazují následující doklady:

/VI./ Od dětství jsem byl než s dospělejma a zvyk jsem si sedět v koutě a

naslouchat. Byl jsem vmucen do pasivity, do naslouchání, a nakonec to byl můj nejmilejší a nejvyhledávanější stav, zticha sedět a naslouchat vyprávění u nás v pivovare, řeči kočích a krajánků, byl jsem naslouchající autsajdr. Vždycky jsem byl v autsajderský pasivitě. DOMÁCÍ ÚKOLY, s.100.

No a já musil psát. A potom se ze mě řinulo všechno naposlouchaný z pivovaru, vyprávění strejčka Pepina, který se mi dostalo do krve,..... ib., s.101.

/VII./ Já osobně bývám natolik březí venkem, až si někdy myslívám, že jsem spíše zapisovatelem a stříhačem. Vždyť pro mne právě ti lidé ze smetiště epochy jsou vším; můj strýc Pepin, obuvník a sladovník, ten mě skoro všechno naučil, a ti ostatní mi dali tolik příběhů, že správně bych je měl jmenovat plným jménem, a kdyby to šlo, sám sebe zacouvat do anonymity jako malíři gotických obrazů svůj podpis.

Autorův doslov k TAN, s. 99.

Podle Hrabala samého jde o doslova, "fotograficky" převzaté promluvy, které bychom paralelně s terminologií výtvarného umění mohli nazvat "ready-made", hotové prvky:

/VIII./ Eman Frynta mi jednou řekl, že svými texty se snažím zachytit člověka na špici jeho hovorové situace, zrovna tak, jak se o to snaží fotograf momentkou. A dodal, že takový přístup k psaní by nazval: Leicastyl. Škoda, že jsem na to nepřišel sám! Já opravdu lajdám světem s napřaženým uchem pro takovou hovorovou momentku. A opravdu, když zachytím takovou maximum, hned ji sklapnu leicastylem do mozku. To pak mám strach o sebe, aby mi spadla taška ze střechy nevyrazila z hlavy tu krásnou momentku. Opravdu, tak někdy bývám březí venkem. MORYTÁTY, s. 182.

Je zde na místě připomenout známou inklinaci surrealistů a surrealistického výtvarného umění k přesnému až naturalistickému, fotografickému zobrazení skutečnosti. "V surrealistech ožívá do jisté míry znovu naturalismus", říká Vítězslav Nezval¹¹. Hrabal se vyznává z okouzlení naturalismem v *Autorově doslovu k TAN* /Zolův citát, který v tomto doslovu užil, zařadil Hrabal později jako moto do knihy *Slavnosti sněženek*, v níž však inspirace naturalistická převážila nad surrealistickou/:

/IX./ *Emil Zola v eseji o experimentálním románě napsal chválu lidského dokumentu: "Nakonec se budou psát jen pouhé studie bez peripetií a rozuzlení, rozbor jednoho roku existence, historie vášně, biografie postavy, podrobnosti vzaté ze života a logicky klasifikované."*
Tato naturalistická poetika mi učarovala. I to bude jednou snad možné. I já, jak jsem řekl, si přeji být víc zapisovatelem a stříhačem než spisovatelem. Autorův doslov k TAN, s.101-2.

TM a LEG zcela odpovídají požadavku výtvarné koláže používat převzatých prvků. Všechny jejich textové úseky jsou přežaty z celků, vytvořených jinými původci, anebo alespoň jsou za přejaté vydávány. Hrabal dokonce prameny v obou případech udává, i když výslovně poznamenává, že jde o převzetí volné. TM čerpá z pěti pramenů, LEG ze sedmi /pět z nich je pro obě prózy společných/. Textové úseky jsou v TM a LEG sjednoceny pouze tím, že jsou zařazeny do stejného díla, opatřeného titulem, který formuluje téma díla /v TM se tak děje i v předmluvě/. Jednotlivé úseky nemají tematickou souvislost ani mezi sebou navzájem ani s názvem díla.

Text ČTEN se liší od TM a LEG tím, že je sestaven z textových úseků vybraných z textů jednoho typu /z dopisů čtenářů/. Téma těchto úseků se přímo vztahuje k názvům díla, která zní *MORYTÁT, KTERÝ NAPSALI ČTENÁŘI* /v dřívějším časopiseckém vydání *Můj portrét*/. Úseky totiž obsahují střídavě kladné a záporné reakce čtenářů na Hrabalovo dílo, a tím vytvářejí autorovu podobu.

Na konci textu *Můj portrét* Hrabal píše:

/X./ *Z dopisů čtenářů vystříhal a pro čtenáře sestavil Bohumil Hrabal.*

MŮJ PORTRÉT

Hrabal tak odhaluje své pojetí tvůrčího procesu jako neustálého vzájemného působení autora a příjemce díla, při němž se úlohy pořád proměňují: čtenář reagující na dílo autorovo se stává sám tvůrcem, autor pak výsledků čtenářovy tvůrčí práce - jeho dopisů - používá jako materiál ke svému dílu určenému pro další vnímání. Toto pojetí je zcela ve shodě s výše uvedenými Hrabalovými výroky, v nichž sám sebe pokládá za vnímatele tvůrčích projevů jiných lidí a za tvůrce zároveň /více o tom v souvislosti s TAN/. Dále ještě upozorníme na to, jak Hrabal v so-

bě samém vidí zároveň autora a vnímatele vlastního díla /srov. citát XVII./.

Také VP je věnován literární komunikaci. Rozdíl je v tom, že zde Hrabal konfrontuje úseky vybrané z textů dvou typů, a to ze svých vlastních, již někde dříve zveřejněných článků o umění a tvorbě a z odsuzujících dopisů svých čtenářů. Oba typy textových úseků mají přímý vztah k tématu celého díla, vyjádřeného v názvu MORYTÁT O VEŘEJNÉ POPRAVĚ, neboť vlastní Hrabalovy výroky působí jako obrana autorových názorů a čtenářské výroky jako nelítostná, usvědčující obžaloba.

V charakteru přejatých textů je tedy zřejmý rozdíl mezi TM a LEG na jedné straně a ČTEN a VP na druhé straně. V TM a LEG je užito textových úseků nesouvislých tematicky, a tím také časově, prostorově a kauzálně. V ČTEN a VP mají textové úseky shodné nebo příbuzné téma, ale jsou nesouvislé časově, prostorově a kauzálně.

4. P ř e j a t é p r v k y v T A N

Ani v TAN není obtížné vystopovat tendenci k používání cizích textů /nebo textů, jež jsou za cizí vydávány/. Je pozoruhodné, že sám autor na ni upozorňuje ve výročí zařazených na knižním obalu TAN a v doslovu. Svým zařazením přímo do díla samotného nabývají tyto názory zvláštní důležitosti, neboť takto dostává čtenář bezprostředně od autora návod, jak dílo chápat. Hrabal se zde vlastně zříká autorství textu ve prospěch strýce Pepina a jiných mluvčích, které pozoroval a poslouchal /viz doklady VII., XI. a XII./. Zvláště významné je, že Hrabal přímo označuje techniku TAN za techniku stříhání z cizích promluv a nového sestavování:

/XI./ Postavy, které hovoří s radostí tak, jak je v jejich prostředí zvykem, jsou mnohem bystřejší, moudřejší a ze stanoviska čtenáře pozoruhodnější a tedy více k užítku a pobavení. Takovou postavou byl nejen v životě, ale je i v Tanečních hodinách můj strýc Pepín, moje mísa s trychtýřem a láhví v ruce, šéfpilot textu na snímku pana Nonemana z Karlína, zatímco já sedím v letadle s plnou láhví strýcova humoru uctivě na místě pozorovatele.

TAN, 3. vyd., vnitřní strana obálky.

/XII./ Co se týče techniky, pracoval jsem na tomhle textu spíš jako novinář. Velkými nůžkami jsem vystříhával z toho, co jsem slyšel a viděl, to podstatné, a potom jsem to posunoval směrem k nadsázce. Ovšem vždycky se raduji, když se obě řady stýkají; když jsem mohl přenést beze zbytku. A pak jsem z takových skutečností slepoval nový celek, pod zorným úhlem toho, co jsem chtěl říct.

TAN, 1. vyd., vnitřní strana obálky.

Přejímání cizích prvků není ovšem v TAN tak obnaženo jako v dříve rozebíraných textech. TAN jsou monologem, v němž jeho mluvčí ve volném sledu vzpomínek, anekdotických příběhů, sentencí, úvah, citací výkladů snů, písniček, výpovědí jiných lidí atd. vypráví o životě a světě, jak jej poznal a jak se mu jeví. TAN jsou tedy sledem motivů a shluků motivů, které jsou často tematicky, časově, prostorově i kauzálně nesouvislé. Tento heterogenní - i co do původu jednotlivých prvků - text je sjednocen osobou vypravěče, který dává i přejatým prvkům pečeť autorství a uvádí je do souvislosti. Mluvčí TAN přitom rozmanitým způsobem vyznačuje, že do jeho promluvy vcházejí prvky vytvořené jinými subjekty, a také prvky, které již jednou zformuloval a použil dříve a v jiném kontextu. Cituje nejen to, co kdy četl a slyšel, ale cituje i sám sebe. TAN jsou totiž z velké části vyprávění o vyprávění, neboť mluvčí své posluchače /určené v 1. vyd. TAN pouze oslovením "slečno", od 2. vyd. pak i epilogem, který charakterizuje posluchačku jako mladou dívku, trhající třešně/ vypravuje to, co již dříve vypravoval "slečnám z baru". Reprodukce jeho vyprávění působí autenticky už proto, že vypravěč v oné rovině vyprávění zachovává oslovení "slečny". Obě roviny vyprávění nelze od sebe vždycky přesně odlišit. /Také mluvčí je určen až v epilogu ke 2. vyd., a to jako starý muž. Jen na knižní obálce identifikuje Hrabal mluvčího se svým strýcem Pepinem./

Srovnání TAN s jinými Hrabalovými díly, v nichž vystupuje strýc Pepin, ukazuje, že ve všech těchto dílech se v Pepinových promluvách vyskytují shodné motivy a formulace /některé příklady uvádím na následujících stranách/. Hrabal vytváří důsledně Pepinovy promluvy jako promluvy vypravěče, který má zásobu ho-

tových motivů - vlastních nebo přejatých - a ty používá v různých mluvních situacích. Přitom je při každém aktuálním použití více či méně proměňuje a přizpůsobuje je novému kontextu.

V této souvislosti je zajímavé uvést Hrabalovo svědectví o technice vyprávění strýce Pepina, předobrazu literární postavy z TAN. Pro něho je také charakteristické opakování prvků, tedy vkládání již hotových, zformulovaných motivů do aktuálního vyprávění:

/XIII./ Můj opravdickéj otec byl strejček Pepin. Věčně u nás seděl a vyprávěl a byl toho plnej. A on vám seděl u stolu a koukal do stropu a viděl to, co vyprávěl, tam nahoře. Jenom to reprodukoval. Přitom se i opakoval, ale pokaždý to bylo znovu - vono. Byl posedlej svými příběhy a znovu a znovu je čet ze stropu a my jsme se znovu a znovu váleli smíchy. Ne, on to nepotřeboval psát. Vůbec ne.

DOMÁCÍ ÚKOLY, s. 102.

V TAN se dále - i když v menší míře - vyskytují motivy, shodné s motivy užitými v jiných Hrabalových dílech. /Nejde tedy o stejné formulace používané stejnou literární postavou, byť v různých dílech jako u předešlých případů./ Je to další důkaz existence Hrabalovy zásoby "hovorových momentek", na které sám upozorňuje a s nimiž experimentuje tím, že je zasazuje do různých kontextů a různým způsobem je na tyto kontexty napojuje.

V našem článku si neklademe za cíl stanovit genezi jednotlivých motivů. Pro dané téma je relevantní, že Hrabal některé prvky přejímá a za přejaté označuje, a že všechny prvky nevytváří mluvčí TAN při aktuální promluvě, ale některé do ní vkládá již hotové.

Příklady na motivické shody mezi TAN a ostatními Hrabalovými díly jsou uvedeny v následující kapitole a rozlišuje se přitom mezi shodami v promluvách strýce Pepina a mezi shodami jinými.

5. P ř í k l a d y n a m o t i v i c k é s h o d y m e z i T A N a j i n ý m i H r a b a l o v ý m i d í l y

a/ Shody mezi TAN a Hrabalovými díly, v nichž vystupuje Pepin
*/Smrt pana Baltisbergra, Setkání a návštěvy, Postřižiny, Městečko,
ve kterém se zastavil čas/.*

/1/ Escunul kansí ůř i a seděl v kolečkové židli tak strnule, že strýc Pepin

jej začal těšit: "To samý byli i Havlíček a Kristus. Ti se taky nikdy nesmáli, ač byli krasavci. To když mám bejt zástupce myšlenky na světě, tak nesmím dělat voloviny. Havlíček měl diamantovej mozek, že i profesoři byli nad ním štajf."

"Dobře," pravil beznohý. "Ale my nesmíme zapomínat, že dneska na Velké ceně není světová třída! SMRT PANA BALTISBERGRA, s. 48.

ovšem pekařství jako takové ve snách viděti, to znamená noční radovánky, ale co z radovánek? Havlíček a Kristus, ti se nikdy nesmáli, ba naopak, spíš brečeli, protože když má bejt jeden zástupce veliký myšlenky, tak nesmí dělat voloviny, Havlíček měl diamantovej mozek, že i profesoři byli nad ním štafj, dávali mu arcibiskupský křeslo, ale on radši spravedlnost, TAN, s. 9.

to jedině Kristus Pán, ten měl takovej moráiz, že dodneska jsou i profesoři z toho štajf, TAN, s. 57.

/2/ "Baltisberger si byl moc jistej. Už jak jsem ho viděl v prvním kole, zdál se mi moc pyšnej," odpověděl mrzák.

"To je tak vždycky," pověděl strýc. "Mě učil náboženství farář, jmenoval se Zbořil. Hanák z Pustoměře, dvoumetrový obr, a ten dal jednou ve škole otázku: 'Co to je svatá Trojice?' A jeden kluk odpověděl, že svatá Trojice byla sestra Panenky Marie. A farář Zbořil už bral toho kluka jak králíka a zatřepal s ním a těma kloubama mu podrbal po nose a pak mu ještě tloukl hlavou do tabule, protože tenkrát se učilo podle Jana Ámose Komenského, že žák nesmí být pyšný a ve škole že nemá chybět hůl." SMRT PANA BALTISBERGRA, s. 51.

za Rakouska ale byli lidi taky hrozně zavostalý, jeden tutan kopal na poli motykou a ukopl si palec, protože myslel, že to je ponrava, učitel Látal mlátil a pral žákům hlavou do tabule, že kluci špatně ovládali měřické tvaroznalství, farář Zbořil, ten zase rafal kluky za krk a třepal s nima jak s králíkama, že nedovedli pochopit, že milost je přirozenost boží a nadpřirozená zásluha, TAN. s. 27-8.

/3/ To se nesluší, musíš si vzít decentní kravatu a zapíchneš si do ní ten řád, co vyhrál dědeček ve skoku vysokým za spolek Achilles, to budou ženský řídit! SETKÁNÍ A NÁVŠTĚVY, s. 122.

to víte, tenkrát jsme trpěli na reprezentaci, já jsem rád nosíval cvikr

a v kravatě připíchnutý vyznamenání, co dostal dědeček mého kamaráda ve skoku vysokým, za spolek Achilles v Brně, hlavně jen když jste měli prachy,

TAN, s. 11.

V následujících příkladech se jednak opakuje motiv Albrechta s "vyceněnými zuby" a jednak charakteristika Pepinem oceňovaného vzdělání "sečetlej", a to Havlíčkem, Světozorem nebo Batistou:

/4/ *"Hans vede, ale mně se to nelíbí, nelíbí! Jede tak zlostně, tak vabank!" pravil mrzák a ťukal holí o protézu.*

"O maléry není nikdy nouze," řekl strýc. "U nás byly manévry a na ně přijel nebožtík císař Franta se svým strejcem Albrechtem, tím, co měl tak vyceněné zuby, a po manévrech byla v kostele mše. Já tam ale nešel, protože jsem už tenkrát byl sečetlej Havlíčkem a Světozorem.

SMRT PANA BALTISBERGRA, s. 54.

a mojí mamince dal jako nadací pětadvacet zlatek, maminka když šlapala zeli, tak měla bílý ponožky, to byly zrovna u nás manévry, který vedl císařův strejda Albrecht, ten co měl vyceněný zuby a byl ubytovanej s císařem u nějakýho Koláře,

TAN, s. 25.

tenkrát se gořala lila do takovýho čtverťáku, kterej vypadal jak cylindr na lampu, a tak můj táta s Trávníčkem seděli na hřbitovní zdi a že byli sečetlí Havlíčkem a Světozorem, tak byli z té situace tak nešťastný, že ani nešli do práce

TAN, s. 33.

pan děkan stál na konvi a ruce měl přes plot a díval se na mě jak na zjevení, ale já jsem byl pouze sečetlej Světozorem a Havlíčkem a spisem páně Batisty o pohlavní zdravotědě...

TAN, s. 94.

"Spisek páně Batisty" /zřídka spisek pana nebo pana profesora Batisty/ je ustrnulým pojmenováním knihy N. Batisty, Sebeochrana a pohlavní zdravotěda¹². Toto pojmenování vkládá Hrabal Pepinovi do úst v několika dílech, a to zejména v *Městečku*, ve kterém se zastavil čas, v němž se opakuje velmi často:

/5/ *Strýc Pepin ... řekl dvorně: "Je vidět hned, že jste dámo fajnová jako Mozartek, pan profesor Batista ve svém spisku o pohlavní zdravotědě říká,*

MĚSTEČKO, s. 37.

Někdy je toto pojmenování spojeno dokonce i se stejnými motivy:

a že by s tebou chtěla mít dítě podle spisku páně Batísty, že večer k tobě šups do postýlky..." A strýc řve jako šílenec: "A já kop babu do prdýlky! Ta by chtěla mít dítě? I kdyby na ni spadnul komín, ta už má dávno po převratu!" SETKÁNÍ A NÁVŠTĚVY, s. 121.

jak to popisuje spisek páně Batísty, že jedna ženská měla dvaadvacet dětí a druhá zase i kdyby na ni padl pivovarskej komín, tak nic, TAN, s. 5-6.

Mezi shodami *Městečka*, ve kterém se zastavil čas a TAN můžeme ještě vybrat příklady na motiv "evropské renesance" /srov. také dále př. 13 z TAN/ a motiv strýce Pepina jako vítěze. Tento motiv se v obou dílech opakuje mnohokrát /srov. také př. 14 z TAN/:

/6/ *A Vlasta si sundala blůzičku a hodila ruku za záda a povídala: "Bav se se mnou o evropský renesanci, slyšíš?"* MĚSTEČKO, s. 60.

/7/ *"Slavně jsem zase zvítězil, jsem vítěz, jsem ten samej systém jako obrst Zavada,* MĚSTEČKO, s. 23.

V *Postřižínách* a TAN se objevuje např. následující shodný motiv:

/8/ *"To vyrábí středisko obuvnického světa ve Vídni firma Salamander!"* POSTŘIŽINY, s. 52.

to sjedu do Vídně k firmě Salamander, do toho střediska obuvnického světa, TAN, s. 15.

středisko obuvnického světa firma Salamander se salamandrem ve značce, TAN, s. 15.

Je zřejmé, že tyto stejné nebo podobné motivy nabývají jiného významu v každém ze srovnávaných kontextů. Mechanismus Pepinova myšlení a vyjadřování je stejný ve všech dílech; jeho představy se vybavují na základě volných asociací. Avšak v povídkách, v syžetových dílech, se Pepinovy promluvy střídají s promluvy jiných postav /popřípadě s vykreslováním situace, za níž promluva probíhá/ a s nimi jsou konfrontovány. V TAN je však pozornost zaměřena výlučně na promluvu jednu a její nepřetržitou významovou a stylovou proměnu. Sémantické

zvraty nastávají v ní, a ne na hranici dvou promluv, či promluv postav a autorské řeči jako v povídkách. V TAN použitá technika koláže se speciálním napojováním jednotlivých prvků dovoluje naďto "vyzkoušet" tyto již dříve použité motivy v jiném, těsnějším vztahu ke svému okolí než v normálním typu prózy.

b/ Motivické shody TAN s ostatními Hrabalovými díly /bez postavy strýce Pepina/

První příklad je vybrán z Hrabalovy veršové skladby *Krásná Poldi*, vytvořené technikou koláže. Ukázka je z části, sestavené z nesouvislých útržků rozhovorů, které jsou rozepsány do veršových řádků a kladeny za sebou:

/9/ *Vod tý doby, co je vykradli,
tak se mají rádi.
Čárku vám, pane vrchní, umazávali?
To já mám čárku a tu mi nikdo neumaže!
Proším jménem slušných soudruhů,
aby se v tomhle autobuse mluvilo slušně!*

KRÁSNÁ POLDI, s. 160.

v restauraci při zábavě si stěžoval hostinskéj, že hosti mu z tácku umazávají čárky, a byla tam jedna krasavice, která řekla, pánové, já mám čárku a tu mi tak hned nikdo neumaže, ovšem ležádky jsou ve směle půl roku,

TAN, s. 22-3.

V následujícím příkladě je uveden motiv, kterého je použito v textu *Bambini di Praga 1947* a který je zároveň titulem TAN:

/10/ *"Tak, pánové, jako posledně nejsou zde ještě dámy, až na jednu!"...
"ale pánové, co není, bude! Dámy budou! Přislíbily mi účast v tanečních hodinách pro starší a pokročilé!"* BAMBINI DI PRAGA, s. 120.

"Loni jsme během tanečních hodin pro starší a pokročilé, ovšem na opačném konci Prahy - udělali celkem dvanáct pojistek", řekl pan dirigent...

ib., s. 121.

Stejný postup, použití názvu jednoho díla v textu díla jiného, je i v dalším příkladě:

/11/ *vzala si jednoho pracháče, protože si přečetla Majitele hutí,* TAN, s. 34.

V souboru *Poupata* je zařazena rozsáhlá povídka *Majitelka hutí*, později přepracovaná a zařazená do knihy *Pábitelé* pod názvem *Jarmilka*.

c/ Motivické shody uvnitř TAN

Některé z opakovaných motivů jasně prokazují, že jsou převzaty z jiných zdrojů nebo alespoň jinými zdroji ovlivněny. Takové jsou např. ustálené charakteristiky firmy Salamander /př. 8/, založené patrně na reklamním textu, anebo motivy "hrabě /resp.generál/ Zelikowski známý svou surovostí" /př. 12/ a "ctitel evropské renesance" /př. 13/.

/12/ hrabě Zelikowski v zimě přiletěl na hřebcovi na execíraku jak stíhačka, na vousech jiní, kůň hřívu taky samý jiní, hrabě známý svou surovostí, TAN, s. 15.

jednou jsem slečno viděl americkýho spisovatele, no něco hroznýho, ten samej systém jako hrabě Zelikowski, známej svou surovostí, ib., s. 30.

to tak vidět hrabě Zelikowski, generál známý svou surovostí, ib., s. 52.

/13/ já, že jsem byl citlivej jak Mozart a ctitel evropský renesance, koukal jsem se jak krokodýl, ib., s. 8.

protože kdepak já a řezník, já ctitel evropský renesance, ib., s. 20.

tak jsem jí vyprávoval o evropský renesanci, jak pravej mužskej se klepe jak nasolenej skokan když vidí pěknou ženskou, ib., s. 54.

to ale určitej čas, až zase bysme šli s krasavicema do lesa a mohli holdovat evropský renesanci, ib., s. 62.

Př. 14 uvádí několik ukázek často se vyskytujícího ustáleného obratu, kterým Pepin hodnotí svoje - řidčeji i jiných - životní úspěchy a hlavně úspěchy u žen / srov. též př. 7/:

/14/ a dal mi jedničku a já jsem byl vítěz a nesl jsem se jako za tři zeli, TAN, s. 10.

a já jsem vlezl za ní do Labe i v šatech a vody až po krk a hubičku jsem dostal a zase jsem byl vítěz, ib., s. 59.

*a já jsem jednou soutěžil s mydlářem ve skoku po hlavě z piliáru a
byl jsem vítěz, ovšem na hlavě jsem měl pěkný hrče* TAN, s. 77.

*to zase dělali soutěž na Terasě, kdo nejdál dočírá? a Olánek se cej-
til vítězem, ale seděl tam takovej strejce,* TAN, s. 82.

K opakovaným motivům můžeme přiřadit i to, že se Pepin opětovaně dovolává některých významných osobností, aby zvýšil autoritu svého jednání nebo tvrzení /Goetha, Mozarta, Krista, Havlíčka, Conara Tolnese atd./.

Různé druhy opakování motivů mají v TAN několikerou funkci: obnažují metodu sestavování textu, významově ho zabarvují, charakterizují Pepina jako literární postavu a jako mluvčího, který po způsobu lidových vyprávěčů a kazatelů využívá v různých souvislostech pohotově své zásoby hotových "exempel", ilustruje jimi své výklady světa a zakládá na nich svou argumentaci. Častý výskyt těchto motivů a mimořádná pohotovost mluvčího, plynulost jeho vyprávění /sugerována zvláštním členěním textu/ podporuje dojem, že všechny používané motivy jsou opakované nebo nějak připravené, neboť je nasnadě, že mluvčí tohoto typu musí být vybaven technikou a materiálem, který nepřetržitost projevu umožňuje.

6. A u t e n t i č n o s t p ř e j a t ý c h t e x t ů

Doposud jsme vycházeli z předpokladu, že prvky, které autor koláže vydává za přejaté, skutečně od jiných tvůrců pocházejí. Aragon upozorňuje ve své stati o M. Ernstovi,¹³ že tento "objevitel" koláže někdy používal vlastní kresby, často nerozeznatelné od přejatých fragmentů, aby dosáhl jednoty mezi nesourodými prvky ve svém díle: "Il les /tj. "les éléments empruntés"/ incorpore si bien au tableau qu'on ne les soupçonne pas parfois, et que parfois au contraire tout semble collage, tant avec un art minutieux le peintre c'est appliqué à établir la continuité entre l'élément étranger et son œuvre."

Ve způsobu, jak Hrabal spojuje jednotlivé přejaté prvky je velký rozdíl mezi TAN a ostatními rozebíranými texty, v nichž autor všechny úseky převzal, položil vedle sebe nebo pod sebe a nevytvořil mezi nimi žádný vztah /kromě několika před-

stíraných napojení v LEG/. Mluvčí TAN uvádí všechny motivy - přejaté i nepřejaté - do vztahu už svou funkcí vypravěče. Nadto jsou motivy většinou vázány k sobě tematickou sounáležitostí /byť někdy velmi volnou/ nebo různými spojovacími slovy a obraty či syntaktickými prostředky /včetně prostředků nadvětné syntaxe/. Jak možno vyvodit z paralely s Max Erstem, není Hrabalem používané napojování spojovacími slovy výtvarné koláží cizí. Příklady takového napojování následují:

/15/ *tak polovička těch děcek šlela a ta druhá polovička když to domejšlela, tak se voběsila, potom věřte snáři Anny Illovákové, novorozené děťátko pěstovati, potěšení,* TAN, s. 39.

/16/ *a pak baby začaly házet po volnomyšlenkářích kamením a trefily dva četníky, protože Bůh se přeci nedá zavřít do škatulky, teď jsem si vzpomněl! pluh na vorání ve snách vidati, znamená svatbu! a škrtati sirky zase zamilovanost!* TAN, s. 86.

/17/ *a šéfová mi řekla, vojáčku vy jste nějak temperamentní, tak jsem jí vypravoval, že kdyby se jí zdálo že chytala ve snách bažanta, že brzy se do jejího srdéčka láska vloudí,* TAN, s. 49.

V menší míře se vyskytují případy, kdy jsou heterogenní motivy pouze juxtaponovány, aniž jsou uvedeny do vztahu, třeba jen volnou asociací:

/18/ *zatímco firma Mercedes měla ve znaku opičku, na skle botičky, který vyrobily kouzelný lidský ruce, každý poschodí ozářený jinačí barvou, hrabě Zelikowski v zimě přiletěl na hřebcovi na execíraku jak stíhačka,* TAN, s. 15.

Aragon ve stati *La peinture au défi*¹⁴ otevírá nový problém v otázce přebírání hotových prvků ve výtvarné koláži. Poznává, že Salvador Dalí pokračuje dále ve využití koláže, neboť v jeho kolážích často nelze rozeznat, které prvky maloval sám a které přejal hotové: "Ce qui défie probablement le mieux l'interprétation, c'est l'emploi du collage par Salvador Dalí. Celui-ci peint à la loupe; il sait imiter à ce point le chromo, que l'effet est immanquable: les parties de chromo collées passent pour peintes alors que les parties peintes passent

pour collées." Tomu odpovídá způsob, jak Hrabal ve svých kolážích zachází s prameny, které uvádí:

Text ČTEN prezentuje Hrabal jako přejetý /srov. citát X./ a autentický /cituji z redakčního úvodního slova k časopisecké variantě *Můj portrét*: "Nemusíme zdůrazňovat, že výňatky z jeho bohaté korespondence jsou zcela autentické."/.

Text VP je také sestaven z autentických pramenů:

/XIV./ P. S. Montáž morytátu vznikla rytmickým střídáním výstřižků ze dvou obsáhlých anonymních dopisů a výstřižků mých glos a poznámek, uveřejněných v různých našich periodických časopisech a tisku.

MORYTÁTY, s. 185.

Jeden z obou pramenů nepochází od jiného tvůrce, ale od Hrabala samotného. Hrabal tedy cituje sám sebe, používá výňatků ze svých celistvých textů publikovaných už dříve jinde. /Pravost uvedených citátů jsem z větší části ověřila./ Rozpoznáme v tom stejný princip, kterého v různých variacích používá mluvčí v TAN.

TM sestavil Hrabal z následujících pramenů: *Attribute der Heiligen*, *Pražské tajnosti* od Pop. Biliánové, *Mysterium der Schachkunst*, vyšetřovací soudní spisy a hovory z ulice. V LEG použil stejných pramenů a nadto ještě *Snář Anny Novákové* a *Historický a orientační průvodce ulicemi hl. města Prahy*. /Názvy pramenů a jejich autory jsem zde uvedla podle Hrabala./ Z pramenů uvedených v TM se mi podařilo získat *Attribute der Heiligen* a *Pražské tajnosti* od Pop. Biliánové. Z pramenů v LEG jsem měla k dispozici *Snář Anny Novákové*, který je použit též v TAN. *Mysterium der Schachkunst* ani *Historický a orientační průvodce ulicemi hl. města Prahy* /dále *Průvodce*/ se mi nepodařilo získat ani najít v bibliografiích.

Všechna hesla přejatá z *Attribute der Heiligen* lze doložit z této Hrabalem uvedené knihy, jejíž přesný název zní *Die Attribute der Heiligen alphabetisch geordnet*¹⁵. Větší část hesel je doslova přeložena a beze změny přejata. Jen někdy jsou některé atributy vynechány, zvláště ty, které se opakují u mnoha svatých /mnohokrát je např. vynecháno slovo Bischof/ anebo nejsou dost výrazné / např. Buch. Mantel. Münch /. Jenom v některých

případech vynechal Hrabal obsáhlejší charakteristiky světců, a to zvláště ty části, které jsou v původní knize tištěny malým písmem.

/19/ *Augen, 2 ausgestochene /ihre eigenen/ in einer Schale oder auf einem Buche. Patroninn der Augen. Wunde am Halse. Schwerdt. Dieses auch wohl durch den Hals. Lucia.* ATTRIBUTE, s.6.

Oči své vypíchnuté v misce nebo na knize. Patronka očí. Rány na krku. Meč. Lucie. TM; LEG, s.140.

Pražských pověstí je naproti tomu použito velmi volně. Již v TM a LEG uvedený titul díla je nepřesný. Správný název díla zní *Z tajů pražských pověstí*¹⁶. Přejaté textové úseky jsou proti prameni velmi zkrácené. Např. z pověsti *U zlaté studně*, která má 207 řádků, je vybrán v TM úsek o 13 řádcích, a ten je v LEG zkrácen dokonce na 6 řádků. Pověst *Turek v Ungeltě* má v originále 225 řádků a v obou Hrabalových textech je zkrácena na 5 řádků. Hrabal zde postupuje úplně jinak než při zpracování textů z *Attribute*. Nevybere prostě jen nějaký textový úsek, ale převypráví celou pověst. Přebírá z ní přitom jen některé motivy, ale ne v jejich původním znění, nýbrž je jazykově obměňuje. Motivы svazuje tak volně, že celý textový úsek působí zlomkovitě, až nesrozumitelně. Zlomkovitost a nesrozumitelnost těchto úseků je zvláště provokativní proto, že to jsou výpravné úseky. Hrabalovým záměrem zřejmě je zlomkovitost jako tvárný postup zdůraznit, a tím přispět k dojmu fragmentárnosti, nedopověděnosti, tajemnosti obou děl a metaforičnosti jejich obsahu.

Lze předpokládat, že v *Mysterium der Schachkunst* postupoval Hrabal stejně, protože tyto úseky jsou neucelené, jejich obsah je zlomkový a nesrozumitelný.

Autentičnost textových úseků převzatých z "vyšetřovacích soudních spisů" a "hovorů z ulice" je neověřitelná. Vzhledem k tomu, že se textové úseky použité jak v TM tak v LEG od sebe někdy odlišují různými stylistickými obměnami /o tom více v mém článku⁵/, je zřejmé, že Hrabal nepřebírá své prameny doslovně, ale přetváří je.

Snář Anny Novákové je jediný pramen, který je použit jak v TAN

tak v jedné z "čistých koláží", a to v LEG; v LEG a v TAN však není použito stejných hesel. Srovnání s pramenem ukazuje, že Hrabal v obou dílech zacházel s přejatými texty velmi volně. Ani název díla v LEG uváděný jako *Snář Anny Novákové* není přesný¹⁷.

V LEG souhlasí ve většině případů hlavní heslo s původním pramenem, ale výklad snů je skoro vždycky odlišný. Např.:

/20/ *Děkana mrtvého viděti, vyslyšená modlitba.* SNÁŘ, s. 39.
Děkana mrtvého viděti - proměna. LEG, s. 141.

/21/ *Jaternice smažiti, nezdar veřejného vystoupení...* SNÁŘ, s. 69.
Jaternice smažiti - záliba v dobrém. LEG, s. 144.

Jak je vidět, ponechává Hrabal někde stejný smysl, jinde smysl výkladu snů úplně obrací.

Některá hesla, uvedená v LEG nejsou ve *Snáři* vůbec uvedena, jako např. hnojnou jámu obcházení, u Fleků seděti, vaječník jísti, židovská škola. Jiná hesla jsou pozměněná, někdy dosti značně:

/22/ *do ucha když hmyz vlez, velké trápení...* SNÁŘ, s.195.
V uchu červa míti - dostavení se k ouřadu. LEG, s. 150.

K TAN Hrabal samozřejmě nepřipojil seznam zdrojů, z nichž původce monologu čerpá. Mluvčí monologu je tvůrce, ale zároveň přebírá z velkého blíže neurčeného počtu pramenů, z nichž velká část je čtenáři neznámá. U některých citátů udává vypravěč přímo pramen. Jsou to jednak citáty z knih */Snář Anny Novákové* a *"spisek páně Batisty"* anebo různých výroků a vyprávění osob, které poznal /např. básníka Bondyho, doktora Karafiáta, poručíka Horvorky, kartářky atd./. Někdy také cituje bez udání pramene, jako např. některé výklady snů, písně a popěvky. V těchto případech je pramen citátů zřejmý.

Některé typy těchto přejatých textů se vyskytují tak často, že nejen zabarvují celý text tematicky a stylisticky, ale upozorňují na přejímání textů jako na důležitý tvárný postup. Např. se na 94 stranách textu TAN objevuje 26 citátů různých hesel ze *Snáře*; velmi časté jsou citace ze *"spisku páně Batisty"* a dosti často je citován básník Bondy.

K tomu, abych mohla posoudit autentičnost citátů, jsem měla

přístup pouze k jedinému prameni, a to k *Snářů Anny Novákové*. Srovnání obou textů ukazuje, že Hrabal pracoval v TAN obdobně jako v LEG: hesla použitá v TAN ve velké většině souhlasí s pramenem, i když jsou někdy jazykově pozměněna, ale výklad snů souhlasí jen zčásti nebo vůbec ne. Je tu zřejmá tendence pozměnit pochmurné předpovědi v optimistické, jež se více shodují s vypravěčovým charakterem:

- | | |
|---|--------------|
| /23/ <i>Dítě, v každém případě starost.</i> | SNÁŘ, s.41. |
| <i>Novorozené děťátko pěstovati, potěšení!</i> | TAN, s. 39. |
| <i>volem býti potrkán, těžkosti, pokuta</i> | SNÁŘ, s.206. |
| <i>ale nejmilejší je sen, kterak se dva volí trkají</i> | TAN, s. 49. |

Vedle *Snáře Anny Novákové* udává vypravěč v TAN výslovně jako zdroj svého poučení "*spisek páně Batisty*", který někdy označuje jako spis o "pohlavní zdravotědě" a využívá přitom části titulu knihy N. Batisty "*Sebeochrana a pohlavní zdravotěda*". Jindy tento pramen nazývá spiskem "o zárukách blaha manželského". To je označení vlastní, které charakterizuje obsah díla, ale nezakládá se na slovním vyjádření užitém v titulu nebo v podtitulu Batistovy knihy¹². Neměla jsem možnost srovnávat s udaným pramenem, ale zdá se, že můžeme odlišit takové citáty, v nichž alespoň některé obraty působí jako autentické, od těch, které jsou tak přizpůsobeny vypravěčovu způsobu vyjadřování, že je jako citáty nepociťujeme a jen udaný pramen nám připomíná jejich původ. Autentickému citátu se podobá př. 24, zatímco příklad 25, v kterém se používá vypravěčova oblíbeného výrazu "krasavice" a obecné češtiny, působí spíše jako Pepinova vlastní promluva / srov. též dále př. 29/.

- | | |
|---|-------------|
| /24/ <i>nakonec to uznal i Batista, že záruka blaha manželského jest urostlé tělo,</i> | TAN, s. 24. |
| /25/ <i>to je podle spisku páně Batisty, dvacetiletá krasavice dává mužskému, pokud není zruída, rajskej pocit,</i> | TAN, s. 86. |

Podobně se zachází s citacemi živých pramenů, tj. různých osob, od nichž Pepin přejímá příběhy nebo myšlenky. Některé postavy se vyskytnou ve více Hrabalových dílech, někdy v souvislosti se strýcem Pepinem /např. doktor Karafiát, nadporučík Ho-

vorka/, někdy i bez Pepina /básník Bondy/. Nejčastěji se mluvčí v TAN odvolává na básníka Bondyho. Tyto citace mají poněkud jiné významové zabarvení proto, že Bondy je skutečný český básník. Následující citát /př. 26/ svým obsahem a některým výrazivem poukazuje k Bondymu, tedy jinému mluvčímu než je Pepin:

/26/ proto taky básník Bondy mi říkal, že pravá poezie musí být zraňující, jako byste si zapomeli žiletku v kapesníku a při smrkání jste si pořezali nos, proto pořádná knížka není pro to, aby čtenář líp usnul, ale vyskočil z postele a rovnou v podvlíkačkách běžel panu spisovateli naplácat držku, TAN, s. 32.

Hrabalovým záměrem zřejmě není zachovat původní znění všech citátů. Zdá se, že mu jde někdy především o to uvést pramen, a tím signalizovat účast cizího původce na Pepinově promluvě, ale zároveň také demonstrovat, že mluvčí s cizím podnětem tvůrčím způsobem zachází a přetavuje jej ve vlastní výpověď.

Z důkazů uvedených v této kapitole je zřejmé, že Hrabal hojně využívá významového i estetického účinu, který vzniká tím, že se v textu objevují v různé souvislosti pasáže, pocházející od jiného původce. Hrabal je totiž nadměru citlivý na působení textů od různých autorů, jakmile se stanou součástí nějakého celku a můžeme je vnímat v nějakém pořadí. Jak vidíme z následujícího dokladu, mohou to být i tak volné celky jako je výbor z české prózy, a dokonce i četba z mládí a dětství a tituly knih zařazených do jedné knihovny. Hrabal přitom stále zdůrazňuje posloupnost a kombinaci těchto textů - jeho myšlení je myšlení tvůrce koláže :

/XV/ Od první třídy obecné školy až do maturity moje zamilovaná denní četba byla Biblická dějprava, Z českých mlýnů a Kuchařka. Tato kombinace mi zůstala. Když jsem později studoval práva, dovedl jsem současně bádát v Kantových Základech k metafyzice mravů a k tomu číst Šejdrem, k biflování římského práva jsem přikusoval Večerník Českého slova s jeho tyranskými titulky à la: Zkopal hosta protézou...Ukazoval slepému krásu Prahy; k mezinárodnímu právu jsem popíjel stránky Nicka Cartera: Zhovadilý doktor Quartz a sličná Zanona. Nelze se divit, že moje knihovna má dneska

hřbetu knih v p o ř a d í, které čtu namátkou: Bayerische Köchin in Böhmen, Vyšetřovací metody bezpečnostní služby, Die Welt als Polarität und Rythmus, Výroba likérů a rosoliček, Rukověť četnického strážmistra, Beneš, bratrovrah a zlotřilý palič atd. A potom se už nelze vůbec divit, že pod tímto úhlem jsem vybral svoje zamilované texty české prózy, texty, které vedle sebe, lépe řečeno položené za sebou nebo sobě předcházející, se podobají obrácené rukavici. /Proložila M. S./ BOHUMIL HRABAL UVÁDÍ..., s.7.

Je samozřejmé, že autor tohoto typu volí s největší pozorností i vlastní texty, které vřazuje do jedné knihy, neboť počítá s významovým účinkem, které takové spojení textů vyvolá. Zařazení ČTEN, LEG a VP do knihy *Morytáty a legendy* umožnilo vnímat jeden text na pozadí druhého a těžít významový efekt ze shod a rozdílů mezi nimi. I zařazení *Autorova doslovu* do TAN, o němž jsme pojednali na počátku této stati, nabývá z tohoto zorného úhlu větší váhy, než by mělo u spisovatele jiného typu.

Je pak možno dále pozorovat, že Hrabal těží významový účinek i ze způsobu, jakým čtenáře o existenci citátů informuje či naopak jejich existenci zahaluje /resp. označuje za citáty takové texty, které citáty nejsou/ a jakým citáty do textu včleňuje.

V TM uvádí prameny citátů před začátkem textu, takže čtenář vnímá text od počátku s vědomím, že je sestaven pouze z přejetých textů vybraných z pěti pramenů. Snadno rozpozná hranici mezi jednotlivými úseky, neboť každý úsek je umístěn v jiném odstavci. Lze také lehce identifikovat pramen, z něhož je který úsek vybrán, s jedinou výjimkou: je možno zaměnit pramen "hovory z ulice" s "vyšetřovacími soudními spisy".

ČTEN se v tomto ohledu podobá TM, neboť pramen přejetých textů je naznačen předem, v tomto případě v titulu díla /MORYTÁT, KTERÝ NAPSALI ČTENÁŘI/. Citáty vybrané z různých dopisů čtenářů jsou zřetelně odlišitelné, neboť jsou uvedeny v samostatných odstavcích.

V LEG, VP a v časopiseckém vydání ČTEN, tj. v textu *Můj portrét*, uvádí autor užité prameny až na konci, a tak se čtenář

teprve dodatečně dovídá, že všechny použité textové úseky jsou přežaty a odkud pocházejí. Jako rozluštění hádanky působí tato konečná informace hlavně v LEG, jejíž graficky nepřehledný text je sestaven ze sedmi tematicky odlišných pramenů. U textů VP a *Můj portrét* si čtenář spíše ověří svůj dojem, který nabyl při četbě, neboť původ textových úseků je možno vytušit a jejich obrys rozeznat.

V LEG je těžké identifikovat textové úseky, protože jejich hranice nejsou naznačeny, text není členěn do odstavců. Čtenář si musí sám podle stylové a tematické sounáležitosti stanovit hranici mezi úseky. Na rozdíl od ostatních rozebíraných textů má čtenář pocit nejistoty a dezorientace, založený nejen na neschopnosti s určitostí rozpoznat obrysy přežatých úseků, ale i jejich původ a v některých případech i denotát. V LEG je totiž text zkomplikován ještě tím, že autor užil větší počet nezařaditelných úseků než v TM. Jsou to úseky pocházející z pramenů, které jsou v LEG navíc proti TM a přinášejí pojmenování různých lokalit /úseky z *Průvodce*/ a výklad snů /úseky ze *Snáře Anny Novákové*/. Některé z nich obsahují pouze jedno slovo nebo syntagma a není jasné, zda jde o název místní /např. název domu nebo ulice či parku/ nebo o první část hesla ze *Snáře* /pojmenování snu, ale ne jeho výklad/:

/27/ *Alabastrový kříž, Andělská zahrada.* LEG, s. 139.

/28/ *Dva modré klíče. Dobytčínec - změna v lásce. Dva sloupy kamenné. Drn pěkně zelený sbíratí - peníze. Dvě panny.* LEG, s. 141.

V TAN se zahalování a odhalování citátů děje zcela jinak, neboť i povaha textu je odlišná. Citáty vcházejí do Pepinovy promluvy a jejich použití bývá nějak zdůvodněno: slouží jako motivy, kterými mluvčí rozvíjí, osvětluje nebo oživuje nějaké téma, a charakterizují vlastnosti a subjektivní svět vypravěče. Dochází tedy ke stálé konfrontaci vypravěčových původních výpovědí s přežatými prvky, zatímco v ostatních rozebíraných textech - vyjma VP - se konfrontují pouze prvky přežaté.

Vztahy mezi vlastní promluvou mluvčího a přežatými texty jsou tedy velmi složité, a tuto složitost odhaluje čtenář po-

stupně při čtení. Tak vzniká nejistota, zda čteme text původní nebo přejatý i od koho je přejat. Např. v dokladu 29 není jasná hranice mezi citacemi Batisty, Bondyho a promluvou vypravěče:

/29/ ti jdou spíš podle spisku páně Batisty, o zárukách blaha manželského, že jak uvidí mužskej krásnou ženskou, hned po něm lezou mravenci a hned takovej mužskej přemejšlí, jak jí dostat do postele, jak říká básník Bondy, to je ta touha převádět ženský z polohy vertikální do polohy horizontální a že on, ač básník, z té horizontální polohy má teďka dvě děti,
TAN, s. 26.

Jindy cituje Pepin vůbec bez udání pramene. Některé tyto citáty jsou lehce odhalitelné a jako citáty chápány /např. citáty ze *Snáře*/. Jindy se s původním textem zachází tak volně, že můžeme mluvit spíše o parafrázích /např. převyprávění příběhů z bible, popisy pracovních postupů jako je vaření piva a šití botů/.

Někdy lze citáty použité v TAN identifikovat jen za pomoci dalších pramenů /př. 30, 32/ nebo při podrobné analýze textu /př. 31/.

/30/ jeden pitomec se přihlásil, že viděl toho Hilznera stát v lese Břežině, ten korunní svědek jednou rukou držel bicykl a druhou močil,
TAN, 1. vyd., s.64.

Teprve v polemice se čtenářem, uveřejněné v textu *Morytát o zavraždění Anežky Hružové*, v němž Hrabal odhalil metodu své práce, se ukázalo, že jde o citát./Tento úryvek je jen v 1. vyd. TAN/

/XVI/ Podotýkám, že zprávu o Hružové přiznání jsem slyšel a potom četl v loňských novinách a že zprávu o Vašem panu otci jsem četl ve spise pana Peřiny: Hilsneriáda, kde stojí, jako výtah ze soudních spisů, že korunní svědek: v jedné ruce držel bicykl a druhou močil. Tedy že jsem všechno přejal z už napsaného, jak mohu dosvědčit výpisy.
MORYTÁTY, s. 175.

Zajímavý je následující příklad: ustálený obrat "záruka blaha manželského" se vyskytuje velmi často ve spojení s obratem "spisek páně Batisty", a proto jej chápeme jako citaci titulu tohoto díla. Protože se však spojení se "spiskem páně Batisty" objevuje v TAN až dalších stranách, může si čtenář

toto spojení uvědomit jen při opakovaném pozorném čtení /srov. též př. 24, v němž se objevuje i obrat "urostlé tělo"/:

/31/ *ještě dneska jsem plnej čertů, když vidím tu záruku blaha manželského, to urostlé ženské tělo,* TAN, s.16.

Jiné citáty lze odhalit, když je na ně nějak upozorněno. K takovým patří parafráze některých obrátů z Bretonova Prvního surrealistického manifestu, v TAN dvakrát opakovaná a používaná Hrabalem i v jiných dílech, např. ve veršovaném textu *Krásná Polďi /Poupata/* a v povídce *Chcete vidět Zlatou Prahu?* /srov. citát XXIV./

/32/ *Když sebevrah má být pohřben v noci, ve vší tichosti a na místě zvláště odlehlém,*
a sebevraha pochovali na hřbitově, ať ho měli pohřbít v noci, na místě zvláště odlehlým a ve vší tichosti, TAN, s. 43.
/Proložila M. S./

Na parafrázích z Bretona můžeme ukázat, jak si Hrabal pohrává s odhalováním a zahalováním použitých zdrojů. Když totiž podobnou /méně volnou/ parafrázi zařazuje do knižního vydání své veršované skladby *Krásná Polďi /soubor Poupata/*, neudává svůj zdroj. Ve zkráceném vydání této skladby ve sborníku *Podoby*¹⁸ /ji však opatřuje poznámkou: *Parafráze na návod automatického textu od Bretona.*

Hrabal čerpá z tohoto postupu významový efekt, který spočívá v tom, že sám sebe chápe současně jako autora i vnímatele díla, a to vnímatele privilegovaného, který - jako vševědoucí autor - ví více než běžný čtenář, a proto také může pochopit všechny významy ve svém díle obsažené. Hrabal má v důsledku toho jistý ironický vztah ke svému méně poučenému čtenáři. Pro pozorného čtenáře však svůj postup odhaluje, a tím na skryté významy ve svém díle upozorňuje.

Podporu pro tento výklad můžeme najít v próze *Příliš hlučná samota*, v níž starý muž lisuje papír ve sběrně a tuto svoji práci chápe jako práci uměleckou, dělá ji promyšleně, jako by tvořil umělecké artefakty.

/XVII./ *když balíky stojí před výtahem v řadě, nemohu se nasytit té krásy zdobené na bocích tu Noční hlídkou, tu Saskí, tu Snídaní v trávě, tu Domem oběšence, tu Guernikou. A já jediný na světě*

vím navíc, že v srdci každého balíku spočívá tu otevřený Faust, tu Don Carlos, tady obklopen hnusným papírem zakrvácených dek-lů leží Hyperion a tady uvnitř balíku z pytlů od cementu odpo-čívá Tak mluvil Zarathustra. Tak jediný já na světě vím, ve kterém balíku jako v hrobce leží Goethe a Schiller a kde Hoerderlin a kde Nietzsche. Tak jedině já sám sobě jsem v jistém smyslu současně umělcem i divákem,
/Proložila M. S./ PŘÍLIŠ HLUČNÁ SAMOTA, s.9.

V této souvislosti je relevantní upozornit na jiný aspekt Hrabalova zájmu o citáty a jejich uvedení. Přinášíme úryvek z P. S. k *Rukověti pábitelského učně*, v němž Hrabal dodatečně odhaluje původ citátů a parafrází užitých ve vlastním textu a dotýká se příbuzného problému, to jest, jak se myšlenky a promluvy jiných subjektů stávají integrální částí našeho vědomí, do jaké míry s ním splývají a do jaké míry jsou stopy cizího původce zachovány:

/XVIII./ Když analyzuji tento text,... musím rozlišit mezi větami, které vplynuly jako úhrn vnitřní zkušenosti, od vět, které jsem získal četbou. Musím vyjmenovat autory a jejich věty, které mne od té doby, kdy jsem je přečetl, fascinují natolik, že lituji, že jsem je nevymyslel sám. RUKOVĚŤ PÁBITELSKÉHO UČNĚ

Tuto myšlenku vyjadřuje Hrabal ještě zřetelněji v knize *Příliš hlučná samota*:

/XIX./ stačí se maličko naklonit a tečou ze mne samé pěkné myšlenky, jsem proti své vůli vzdělán a tak vlastně ani nevím, které myšlenky jsou moje a ze mne a které jsem vyčetl a tak za těch třicet pět let jsem se propojil sám se sebou a světem okolo mne, protože já když čtu, tak vlastně nečtu, 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 rozpívá tak jako alkohol, tak dlouho se do mne vstřebává, až je nejen v mém mozku a srdci, ale hrká mými žilami až do kořínku cév. PŘÍLIŠ HLUČNÁ SAMOTA, s.5.

V TAN Hrabal tuto ideu umělecky ztvárnil pomocí techniky literární koláže. Monolog je neobyčejně komplikovanou sestavou

původních a přejatých textů s diferencovaným stupněm převzetí od přímých a uvědomělých citací až po obraty a myšlenky mluvčím zcela osvojené. Touto mnohvrstevnou promluvou se odhaluje složitý obsah lidského vědomí, pokladnice originálních i přejatých myšlenek a jejich jazykového vyjádření, i propojení individua s vnějším světem, s lidmi i celou společností, jež slouží jako neustálý zdroj podnětů a poznatků.

7. C h a r a k t e r a t e m a t i k a p o u ž i t ý c h p r v k ů

Pro výtvarnou koláž je charakteristické, že přejímá prvky z neuměleckých děl. Max Ernst prozrazuje⁷, že impulsem k vytvoření koláže mu byly "les pages d'un catalogue illustré où figuraient des objets pour la démonstration anthropologique, microscopique, psychologique, minéralogique et paléontologique." Aragon při výčtu pramenů, kterých Max Ernst užíval do svých koláží, neuvádí ani jedno umělecké dílo¹⁹: "Max Ernst emprunte ses éléments surtout aux dessins imprimés, dessins de réclame, images de dictionnaire, images populaires, images de journaux."

V ČTEN, TM a LEG není mezi použitými prameny žádné dílo umělecké literatury, ve VP je sice použito Hrabalových výroků o umění, ne však krásné literatury. Také v TAN se Pepin dovolává jen mimoumělecké literatury. Jediný literární pramen je básník Bondy, jehož názory vyjadřuje mluvčí TAN velmi lidově.

Hrabalův velký zájem o mimouměleckou tvorbu a jejího původce jsme již doložili /srov. doklady VI., VII., XI./. Je také příznačné, že ve výčtu své četby neuvádí Hrabal ani jeden titul z krásné literatury / srov. doklad XV./.

Častým tematem jednotlivých prvků ve výtvarných kolážích jsou lidé a předměty z nedávné minulosti. Surrealisté vidí estetickou hodnotu v předmětech vyšlých z módy jednak proto, že ztratily svou užitnou hodnotu a odhalily nové, dosud nepozorované vlastnosti, ale také proto, že náležejí do světa autorova dětství. Jak je známo, jsou vzpomínky z dětství důležitým inspiračním zdrojem pro celé moderní umění. Např. Vítězslav

Nezval ve svém surrealistickém období řadí vzpomínku mezi nejzákladnější zdroje estetického působení: "jak to, že vzpomínka na skutečnost je dráždivější než skutečnost samotná, jak to, že náznak rozehrá čtenářovu fantazii víc než dopověděný obraz, jak to, že nás dojíká skutečnost, když ji najdeme nečekaně z naprosto nového úhlu."²⁰

Podobně se vyjadřuje Hrabal v povídce *Baron Prášil*:

/XX./ Všude jen vzpomínka, taková vzpomínka, že mě to vzpomínání víc poráží, než když se to tenkrát stalo... BARON PRÁŠIL, s. 93.

V TAN vzpomíná vypravěč nejvíce na dobu za Rakouska-Uherska. Je to doba jeho mládí a Hrabalova nejujtějšího dětství. Vypráví rád o mravech, oděvech, předmětech, pracovních postupech a výrobcích, které zmizely. Např. jeho popisy výrobků vystavených v drogérii silně připomínají vyobrazení v cenících a reklamách, které rádi používali autoři výtvarných koláží /srov. též již zmíněné koláže od Jiřího Koláře v knize Hrabalových povídek *Automat Svět*/:

/33/ pak firma Wolf a syn z Karlsruhe dodávala na Moravu to svoje žele a jemný růžový pudr na pěstování pleti, na škatulce je zasněná ženská hlava s rukou u spánku a omotaná lehkým závojem a s očima v dálce, TAN, s. 67.

V TAN mají vzpomínky ještě jinou funkci. Spoluvytvářejí složitý obraz lidského vědomí a myšlení, který Hrabal v tomto díle vytváří. V lidské mysli je uloženo bohatství vzpomínek z různých období života, které člověka stále provázejí, ale zůstávají skryty pro ostatní, pokud - jako v TAN - se nevyjádří, a tím se tato důležitá část lidské osobnosti neodhalí. Pro Hrabala mají totiž vzpomínky nejen estetickou, ale i poznávací hodnotu. To si ověříme nejlépe v díle *Obsluhoval jsem anglického krále*, kde protagonista, "jediný svědek svého života", se dostává prostřednictvím vzpomínek a "hovorem se sebou" k pochopení sebe a svého života.

V TM a LEG se nedávno minulá epocha neprojevuje tak výrazně v celkovém tematickém ovzduší. Nedávno minulou dobu či její kulturní ovzduší připomínají v TM a LEG úseky z *Pražských tajností*; v LEG k nim ještě přistupuje *Snář Anny Novákové* a do jisté

míry i *Průvodce. Attribute* poukazují dále do minulosti a *Mysterium der Schachkunst* spíše připomíná zálibu koláže v tajuplnosti. Převážná většina úseků je však ze současnosti.

8. Z t v á r n ě n í z á k l a d n í c h p r v k ů k o l á ž e

Ve výtvarné koláži jsou jednotlivé prvky provedeny různou technikou: kresbou, tiskem, fotografií, malbou atd. /viz též uvedený citát z Aragona¹⁹/.

V TM, LEG a TAN se střídají různé funkční styly /hovorový, umělecký a odborný/, projevy ústní a písemné /to zejména v TM a v LEG, v TAN jde především o napodobení ústní mluvy/. Je užito jazyka spisovného, často s prvky knižními a archaickými /TM a LEG/, jazyka hovorového a obecné češtiny s častými slangovými výrazy, profesionalismy, vulgarismy /TM, LEG a TAN/. Je použito různých slohových postupů: popisů, vyprávění, úvah, výčtů, hesel ze *Snáře* apod. TAN je monolog, ale vypravěč cituje přímou řeč jiných mluvčích, dialogy nebo části dialogů; i v TM a LEG jsou jak projevy monologické tak dialogické.

V ČTEN se střídají textové úseky, které mají různé významové zabarvení a různý individuální styl, neboť pocházejí od různých čtenářů. Ve VP je konfrontován Hrabalův esejistický styl se silně citově zaujatými, nevěcnými a často vulgárními útoky čtenářů na jeho dílo a osobu.

Hrabal vidí totiž vrchol literárního mistrovství ve schopnosti vytvořit působivý celek z částí nesourodých nejen obsahově a významově, ale i svým jazykovým vyjádřením. O tomto Hrabalově názoru svědčí i jeho hodnocení jiných autorů, jako např. hodnocení Jurije Tyňanova a Jakuba Demla:

/XXI./ Do šiku šikovně sestavené věty kombinují hovor, básnická pásma, povídku, monology, halucinace, katecheze a úřední zprávy takovým náporom, že text vyráží knihu z ruky a je třeba se jít chvíli projít, protože hrozí zalknutí. MŮJ TIP. Jurij Tyňanov

/XXII./ Je to dílo, které po formální stránce doplňuje všechny formální výboje dvacátého století. Deml rychle střídá skoro všechny formy prózy a na malé ploše použil a využil všech technik, od povídky, monologu, dialogu, halucinace a katecheze. Deml v této próze do-

vedl rytmickými nůžkami stříhat skoro zrovna tak jako Fellini v Osm a půl. Tahle ta knížečka se svými střídavými fázemi mezi obscénností a vznešeností se podobá Odysseovi Janese Joyce, ovšem v miniaturním provedení.

MŮJ TYP. Jakub Deml.

9. F r a g m e n t v k o l á ž i

Max Ernst píše ve své stati o koláži, že jedním ze základních rysů koláže je to, že systematicky izoluje předměty od jejich původního prostředí, a dokonce i části předmětů od celku. Poukazuje zároveň na krásu fragmentu a používá k tomu Bretonova výroku, že ruka, oddělena od paže získává na kráse⁷: "et il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que celle main y gagne en tant que main". Detail, pokud je součástí nějakého celku, je tímto celkem potlačen a vnímán jen jednostranně, na základě navyklých vztahů, které jej k celku vážou. Teprve když je izolován, dostanou se dosud potlačené a nepostřehnuté vlastnosti do popředí.

Jan Mukařovský formuluje problém fragmentu, "torza" v surrealismu takto: "Pojmenování 'torzo' vede nás k nové shodě malířství s poesíí"...."Surrealismus objevuje malířskou a současně i básnickou krásnu torza, které je také částí zastupující celek; ale smysl tohoto zastupování je jiný než v případě kubismu. Předmět, jenž je zde podán porušený, naznačuje tak své vyřazení z praktického užití. A zde se blížíme k samému středu významové stavby surrealismu. Dokud věc slouží za nástroj určité činnosti, dokud bytost je vpjata do sítě určitých praktických zájmů, dotud se nám obojí, bytost i věc, zdají prosté a nesložitě."²¹

V našich textech jsou např. působivější jednotlivá hesla ze *Snáře* než jejich slovníkový výčet v původním díle: působí svými zvláštními slovními spojeními a svým osobitým stylem /LEG a TAN/. Stejně tak při uvedení jednotlivých místních názvů zaujme pojmenování samo, jeho zvuková stránka i významy s ním spojené, a ne jeho praktická funkce - pojmenování místa /srov. *Průvodce* v LEG/.

V TM a LEG vyznačuje autor, že přejaté úseky jsou fragmenty

vytržené z nějakého celku např. už tím, že uvádí jejich prameny. Textové úseky mají nadto ovšem zcela zřetelně zlomkovitý charakter, jasně poukazují k nějakému jinému celku /např. obsahují slova, poukazující k přecházejícímu kontextu, který však do díla nebyl zařazen; jsou to jednotlivá hesla na přeskáčku vybraná ze slovníkových, abecedně řazených děl/.

Důsledkem používání fragmentů v koláži je, že koláž často působí nesouvisle. Aragon v nesouvislosti vidí jeden z charakteristických rysů koláže /"l'incohérence particulière aux collages"²²/.

Hrabal v TM a LEG podporuje dojem fragmentárnosti jako tvárného postupu ještě tím, že uplatňuje princip nesouvislosti i uvnitř textových úseků, a to tak, že si buďto vybírá takové texty, v nichž zlomkovitost a neucelenost vyplývá ze samé povahy materiálu /*Attribute a Průvodce*, jež jsou vlastně výčty, v prvním případě atributů svatých, v druhém případě ulic a jiných lokalit/, anebo je v tomto smyslu přepracovává /*Pražské tajnosti, Mysterium der Schachkunst*/, jak jsme již ukázali v kap. 6.

Textové úseky ve ČTEN a VP jsou také zjevné výseky z jiných textů, i když obsahují vždy ucelené myšlenky.

Do textu TAN jsou zařazeny citáty, tedy výňatky z jiné promluvy, fragmenty. Příběhy, které mluvčí sám vypráví, jsou anekdotické životní epizodky, sice relativně uzavřené, ale přesto krátké výseky ze života, které by mohl mluvčí jakkoli dále rozvinout.

Nutným předpokladem koláže ovšem je, aby prvky koláže byly relativně uzavřené, samostatné. André Breton ve své charakteristice Ernstových koláží mluví o "des éléments doués par eux-mêmes d'une existence relativement indépendante"²³. Prvky, které jsou tematicky i tvarově neukončené, nemohou být totiž původcem výrazných významových a estetických efektů, ale mají tendenci s prvky, s nimiž jsou kombinovány, splýnout. K takovému splývání dochází - jak jsme již ukázali - dosti často v LEG /viz př. 27 a 28/ a někdy i v TAN /př. 29/.

10. P r i n c i p n á h o d y

U koláže je důležité nejen jaké prvky jsou navzájem konfrontovány, ale jak k této konfrontaci dochází. Princip napojení jed-

notlivých heterogenních prvků koláže je v podstatě vyjádřen v proslaveném Lautréamontově podobenství o podivuhodných setkáních, které v originále zní "les rencontres fortuites", tedy "náhodná setkání". Teoretikové koláže přitom poukazují na to, že tvůrčím podnětem nemusí být náhoda sama, ale "une volonté favorisante le hasard" /Max Ernst⁷/. André Breton při výkladu koláží Maxe Ernsta zdůrazňuje nadto pravděpodobnost takových neočekávaných spojení: "je répondrai qu'il entre bien dans mon système, à propos de Max Ernst, que la rencontre voulue sur chacune de ses toiles d'objets préalablement disqualifiés et tirés au hasard, n'exclut pas la possibilité d'une rencontre antérieure sur le plan de la réalité,"²⁴... /podtrženo A. Bretonem/.

Hrabal se také náhody jako původce estetických a významových účinků často dovolává, mj. v citovaném úvodu k *TM* a v *Autorově doslovu* k *TAN*. Také on upozorňuje na existenci takových náhodných setkání ve skutečnosti /v Praze a v životě/.

V *TM* a *LEG* napodobuje Hrabal působení náhody nemotivovaným výběrem pramenů vzhledem k celkovému smyslu díla i náhodným výběrem textových úseků z těchto pramenů. Náhodu napodobuje i sestavením textů: sled textových úseků není nijak zdůvodněn a také střídání úseků se děje zcela náhodně /z pevně určeného počtu pramenů, pěti resp. sedmi, je vybrán nestejný počet úseků, které jsou vzájemně nepravidelně kombinovány/. Tato náhodnost dává vzniknout "podivuhodným setkáním", tj. ostrým významovým zvrátům a střetnutím na hranicích mezi úseky, jež mají různý obsah a různé, často kontrastující významové zabarvení. Jediným příznakem autorovy promyšlené práce s kompozicí textu je opakování stejných motivů na počátku a na konci *TM*, čímž toto dílo dostává jakýsi rám. Zajímavé je, že podobného postupu je užito i v *TAN*: na začátku vykresluje mluvčí situaci, za které vyprávěl kdysi "krásným slečnám", a podobnými motivy celé vyprávění končí.

V *TAN* proslovuje vypravěč svůj monolog za zvláštní inspirující situace a - vyjádřeno slovy surrealistů - "bez předem pojetého záměru". Jeho projev vyhovuje tedy požadavkům, které

klade André Breton jak na automatický text tak na tvorbu koláže. Jinými slovy: vypravěč nemá jasnou vypravěčskou perspektivu, jeho promluva se rozpadá do řady dílčích tematických jednotek /na jednotlivé motivy nebo jejich shluky/, které mezi sebou nejsou vázány ani časovou ani příčinnou vazbou, ale volnými asociacemi a které mají pro vyprávění všechny stejnou důležitost. Podnětem pro vypravěčovy asociace není ani situace, za níž promluva probíhá /situace a prostředí nejsou v 1. vydání vůbec naznačeny, od 2. vydání pak lehce načrtnuty v epilogu/, ani adresát projevu. Svého posluchače vypravěč pouze oslovuje, ale nechává jej řídit ani ovlivňovat směr svých myšlenek. Čerpá všechny podněty pro svoje vypravování a jeho rozvoj ze své vlastní promluvy a z obsahu svého vědomí, ze svých vzpomínek, z toho, co dřív viděl a slyšel. Proto jsou jeho asociační spoje často nepostižitelné a mnohdy působí jako libovolné až náhodné.

Tato metoda řazení motivů způsobuje, že se v TAN za sebou mohou ocitnout motivy různého obsahu, významového zabarvení a jazykového ztvárnění, zcela podle požadavků koláže, např:

/34/ tak rychle se bude cestovat, že lepší bude sedět doma; hlavní ale pořád je, aby člověk nebydlel ve chlívě a nosil krasavicím kytičky, to náš farář se nemohl vyčůrat a doktor Karafiát mu povídá, vždyť jsem vám to říkal, jen planinu a né maso a vínečko, TAN, s. 13.

/35/ už byla nabobtnalá a vošklivá, ach panenkomarjá, ten život je stejně k zešílení krásnej, nechtěl jsem vstoupit do jejich rodiny, TAN, s. 41.

Hrabal vidí v setkání různých tematických prvků a v jejich nemotivovaném sledu důležitou kvalitu TAN a objevuje výskyt nesourodých prvků /"háklivých a obscénních"/ dokonce i v bibli /srov. podobné Hrabalovo pozorování u Demla, doklad XXII./:

/XXIII./ Kniha je jistým způsobem náročná na čtení, opustila tradiční /u nás/ formu psaní. Ale je dost lidí, kteří si ji hravě přečetli, a přesto se jim nelíbí. Asi proto, že kniha bez předsudků klade vedle sebe věci vznešené, někdy dokonce surové a sprosté, hned vedle něžnosti. A navíc v knize je důsledně narušována logika vyprávění, tok textu je neustále zcizován v jiný děj, který zdánlivě s přerušením

nesouvisí. Nu, pokusil jsem se o experiment. Ovšem, kdo zná moji Múzu, mého strýce Pepína, a měl to štěstí s tím člověkem někde pobesedovat, ten ví, že můj strýc takhle myslel, cítil, vyprávěl i jednal. Dodnes si jistě spousta Nymburáků o něm může vyprávět, o jeho neuvěřitelných dobrodružstvích. Ať tedy i ostatní uslyší, jaká vyprávěčská síla a jisté básnické kouzlo ovanulo hospodu s krásnými slečnami, když tam strýc Pepín přišel. Nebo když pohovořil na ulicích se spoluobčany tak, jak se sluší jen na básníka nebo proroka. Ostatně čteme-li pozorněji bibli, zjistíme, že je plná zrovna tak háklivých a obscénních událostí. Zrovna tak i texty mého oblíbeného spisovatele Haška. DOMÁCÍ ÚKOLY, s. 55-6.

Hrabal také do záhlaví TAN dává moto z Ladislava Klímy, z něhož vyplývá, že kontrasty jsou podstatou všech jevů:

/36/ Nejen že vyšší povstává myslitelně vždy jen z nižšího, ale ve smyslu polarity a hlavně ludibriozity světa, povstává ze svého opaku, den z noci, slabost ze síly, ohyzdnost z krásy, štěstí z neštěstí. Vítězství se sestává jen z bití. /LADISLAV KLÍMA/

TAN

ČTEN a VP se rozhodujícím způsobem odlišují od TM, LEG a TAN, protože princip náhody je v nich potlačen.

Text ČTEN staví na Hrabalově myšlení v kontrastech, na idei, že "portrét člověka je dialekticky sestaven z jeho hanopisu a z jeho slávy" a vyslovuje se k "dialektickému portrétu člověka jako měřítko všech věcí" / p. S. k ČTEN/, v textu *Můj portrét* k dialektickému portrétu Hrabala samého.

Výběr pramenů pro text ČTEN je adekvátní, neboť Hrabal používá hodnotících dopisů čtenářů. Ani výběr není náhodný: Hrabal vybírá záměrně úseky s výrazně formulovaným kladným nebo záporným hodnocením. Tyto soudy pak vzájemně konfrontuje - text ČTEN nazývá proto "konfrontáží" - a pravidelně střídá soud kladný a záporný /s jedinou výjimkou, kdy dvakrát po sobě následuje soud kladný/. Náhodnost však není vyloučena beze zbytku: úseky stejného významového zabarvení by mohly zaujmout libovolné pořadí v textu, tj. za kterýmkoli úsekem kladným by mohl následovat kterýkoliv úsek záporný.

Text VP vznikl "*rytmickým střídáním výstřižků*" /P. S. k VP; srov. též doklad XIV./ z autorových poznámek o umělecké tvorbě a z odsuzujících dopisů čtenářů. VP podává svědectví o nezdařené komunikaci mezi původcem literárního díla a čtenářem, o dvojitým hodnocení skutečnosti a umění, které ústí v to, že autor, přestože své záměry vysvětluje a vykládá, je čtenářem zcela nepochopen a zavržen /text se jmenuje MORYTÁT O VEŘEJNÉ POPRAVĚ/. Text VP se výběrem a "rytmickým" řazením textových úseků podobá ČTEN, odlišuje se v tom, že jeden z pramenů není vytvořen jiným subjektem, ale autorem samým, a dále obrazným názvem, který nedává jasnou informaci o obsahu textu.

V těsném spojení s principem náhody /a s principem dokumentárnosti užitých prvků/ je vlastnost koláže, kterou Max Ernst definuje takto: "Le miracle de la transfiguration totale des êtres et objets avec ou sans modification de leur aspect physique ou anatomique."⁷

Ve svém citovaném článku o TM a LEG⁵ jsem upozornila na to, že jednotlivé úseky těchto koláží mohou být chápány jako metafory pro "zcela nepředmětný skrytý smysl celku" na základě předmětnosti zobrazení jednotlivých věcí, jejich různorodosti a nemotivovaného setkání /Jan Mukařovský²⁵/. /Na schopnost Hrabalovy metody vytvářet "fantastický, přízračný dojem" upozornil P. Blažíček²./

Zdá se, že právě nemotivovanost, náhodnost je ta vlastnost, která odlišuje koláž od montáže, v níž nechápeme použité prvky jako metafory, a to na základě jejich motivovaného použití a promyšleného sestavení.

Obsah TM a LEG není možno sdělit, protože celý text se skládá z množství textových úseků, obsahujících témata, která do dalšího textu nepřesahují a která jsou rovnoprávná s tématy všech ostatních úseků /není témat hlavních a vedlejších/. Čtenář ve snaze text sjednotit chápe pod vlivem názvu díla jednotlivé textové úseky metaforicky, a je příznačné, že jednotlivé textové úseky mohou znamenat něco jiného v každém z obou paralelních textů, na základě toho, že jejich smysl je v názvu pokaždé jinak formulován.

Na básnickou hodnotu TAN poukazuje sám Hrabal /srov. доклад XXIII./ . Ta závisí v neposlední míře na volném asociačním řazení motivů, které často působí jako náhodné. Metaforické chápání díla je podporováno obrazným názvem a naprostou situacní a časovou nezakotveností promluvy i anonymitou jejího původce. Proti metaforickému chápání působí naopak to, že mluvčí sjednocuje celou promluvu svou vypravěčskou perspektivou a že často jednotlivé motivy na sebe organicky navazují. Tento problém si však vyžaduje dalšího rozpracování.

11. Č l e n ě n í r o z e b í r a n ý c h t e x t ů

Koláž tedy nechce přímo zobrazovat skutečnost, ale navozovat různé významy. Pro vytváření různých významů je důležité, jak je materiál koláže, tedy její textové úseky, organizován. Každý odlišný způsob členění a sestavení textu uvádí použité textové úseky do jiného vztahu a dodává jim - a tím i celému textu - jiného významu. Vliv organizace textu na jednotlivé prvky se zcela odhalí tehdy, užije-li se stejného prvku v pozměněném nebo zcela odlišném prostředí. To je nepochybně jeden z důvodů, proč Hrabal opakovaně používá stejných nebo podobných motivů. /na opakování motivů jsem poukázala jednak v tomto článku a jednak i ve svém dříve citovaném článku⁵; nejryzejším příkladem takového experimentu s opakováním motivů jsou ovšem paralelní texty TM a LEG/.

Jan Mukařovský²⁶ upozornil na to, že opakovaných prvků používají ve svých dílech malíři. Zajímavé je, že důvod, pro který tento postup vyhledávají, je stejný jako u Hrabala: " Konfrontace předmětů, ať již mnohosměrná nebo jednosměrná, vnáší do každého z konfrontovaných předmětů jistý význam, který v předmětu původně nebyl, nebo aspoň nebyl zjevný; odhaluje se tak nová, dosud neviditelná stránka předmětu. Není proto divu, že malíř je lákán k tomu, aby předmět, který upoutal jeho pozornost, znovu a znovu opakoval v různých obrazech, uváděl jej ve spojitost s různými obrazovými náměty, včleňoval jej do nových a nových barevných souvislostí, vykazoval mu nová a nová místa na obrazové ploše, konfrontoval jej se stále jinými předměty,

případně obměňoval jeho postavení v sestavách již jednou vytvořených."

Ve vztahu základních prvků koláže je důležité jejich vzájemné postavení a rozestavení na ploše. To je v obou druhích umění odlišné, v závislosti na statickém a dvourozměrném charakteru výtvarného umění a dynamickém a lineárním charakteru literárního díla. V malířství je relevantní jak rozmístění prvků na ploše obrazu, vzdálenost mezi nimi, tak i postavení prvků k sobě navzájem /mohou být umístěny vedle sebe, pod sebou, nad sebou/, což poskytuje velké množství variací. Původcem uměleckého účinku může být kombinace několika prvků, neboť ve výtvarném díle můžeme vnímat více /nebo dokonce všechny/ prvky zároveň. Pro výtvarnou koláž je také ještě důležitý poměr velikosti, barev atd., jenž je pro literární koláž irelevantní.

Pro literární koláž je významné vzájemné postavení základních prvků, vyznačené graficky neboli grafické členění textu. Literatura však nedává mnoho možností k variacím. V důsledku lineárního charakteru literárního díla následují jednotlivé prvky za sebou a setkávají se na konci jednoho a počátku následujícího textového úseku. Na rozdíl od malířství dochází ke všem významovým a estetickým účinkům na jednom místě; vždy jde o vztah mezi dvěma úseky. /V malířství je vlastně celý obrys fragmentu jeho hranicí, na níž je možno provést "setkání" jednoho prvku s druhým./ Spisovatel má proti výtvarníkovi tu výhodu, že může svému čtenáři vnutit posloupnost, v níž má jednotlivé úseky vnímat, a proto může vztah mezi jednotlivými úseky a hranicí mezi nimi maximálně využít.

Hrabal se na toto citlivé místo literární koláže zaměřil a pomocí interpunkce a grafického členění od sebe výrazně odlišil TM, LEG a TAN.

Text TM je rozčleněn do odstavců. Tím je textový úsek jasně vyčleněn jako základní kompoziční a tematická jednotka, podobně jako je vyznačen fragment v malířské koláži, a je jako relativně samostatný prvek vnímám /nespojuje se s prvkem následujícím/.

V LEG není členění do odstavců ani do vyšších celků provedeno, textové úseky jsou pouze juxtaponovány. Na konci úseku je použito tečky, která však slouží jako signál pro ukončení věty i uvnitř úseku /pokud ovšem obsahuje více vět/. Textový úsek jako základní tematická a kompoziční jednotka není nijak vyznačen. Vzniká tím napětí mezi tematickým a grafickým členěním textu. Graficky nečleněný text podporuje plynulé vnímání, proti němuž však působí rozčlenění na tematicky a stylově odlišné úseky. Čtenář má tendenci spojovat po sobě následující úseky ve významovou jednotku. Hranici mezi úseky stanovuje sám teprve retrospektivně, až při pokračujícím čtení rozpozná úsek odlišný obsahově i jazykově. Hranice mezi úseky je více aktualizovaná než v případě TM, významový zvrat je výraznější, ostřejší. Naopak zase úplně mizí u textových úseků, která obsahují jenom pojmenování /*Průvodce*/. Čtenář je více aktivizován než při čtení TM. Text v LEG není graficky členěný, proto není přehledný. Ztrácí tak jednu ze základních vlastností psaného projevu, tzv. "přehlednou obsáhnutelnost" /Josef Vachek²⁷/ a blíží se čisté linearitě mluveného projevu.

V TAN uvedl Hrabal do české literatury dlouhou větu, která zabírá celý text, tj. 94 strany. /Dvoustránková autorská promluva obsahující také jednu větu a zařazená po vypravěčově monologu patří k TAN až od 2. vydání./ Promluva začíná velkým písmenem a končí třemi tečkami. Jako interpunkčního znamení je užito téměř výlučně čárky; malý počet otazníků a vykřičníků použitých v textu signalizuje pouze modálnost a nevystupuje ve funkci koncového signálu /za nimi nikdy nenásleduje velké písmeno/. Věta jako významová jednotka byla podržena, ale jako grafická zrušena. Čárky je použito pro spojení větných členů, vět v souvětí i celých výpovědí navzájem. Výlučné používání čárky vydělilo úsek mezi čárkami jako jednotku, která - podobně jako verš v poezii - je důležitým faktorem v progresivitě textu: nutí čtenáře pokračovat ve čtení od úseku k úseku. Čárka, signál kontinuity a pokračování, přibližuje heterogenní prvky a uvádí je do těsnější souvislosti, než by učinila normální interpunkce. /Hranice úseků mezi dvěma čárkami souhlasí

většinou s hranicí motivů větších tematických jednotek; hranice motivů však jsou někdy i uvnitř úseků./ Tím, že mluvčí nerozčleňuje svou výpověď na uzavřené jednotky významově i intonačně, znesnadňuje orientaci v textu a soustavně ztěžuje vytváření vyšších významových jednotek. Zdůrazňuje se tak lineární vlastnost ústního projevu a návaznost nejbližší předcházejících a následujících úseků, jejich stejná hodnota pro rozvoj tématu a kompoziční výstavbu. Interpunkce je vnějším vyjádřením uvolněné syntaxe, která vzniká napodobením mluvené řeči lidového mluvčího, který nemá jasnou výpovědní perspektivu a rozvíjí svou výpověď na základě asociací.

Jistě i zde můžeme předpokládat vliv surrealismu. Jde zřejmě o pokus vytvořit "automatickou promluvu", která probíhá bez překážek a nekontrolována kritickým rozumem, a tím rekonstruovat sám volný pohyb myšlenek. Neexistence koncového přechodu odstraňuje překážku volného rozvoje myšlenek, neboť zbavuje mluvčího nutnosti myšlenky uspořádávat, hierarchizovat a naznačovat souvislé tematické celky. Impuls k Hrabalem užitě interpunkci by snad mohl být i Bretonův První surrealistický manifest, v němž Breton vyžaduje pro automatický text nepřetržitost a rychlé plynutí a upozorňuje na zábrany, které klade interpunkce plynulému projevu: " *Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien que qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des noeuds sur une corde vibrante.*"²⁸

Můžeme tedy shrnout, že Hrabal ve svých kolážích využil grafiky k tomu, aby odkryl nebo zahalil hranice mezi heterogenními prvky, a tím oslabil nebo posílil spojení mezi nimi - tedy oslabil nebo posílil koherenci celého textu. Odhalením hranic textových úseků v TM přiblížil nejvíce literární koláž koláži výtvarné, jejich zakrytím se naopak osvobodil od techniky malířské koláže a založil svou koláž na vlastnostech jazykového projevu /LEG a TAN/, v TAN pak důsledně na mluveném projevu.

Vzhledem k tomu, že jednou ze základních vlastností psaného projevu je optická přehlednost, je obvyklé členit psaný

text do odstavců. Odstavec, formálně vyčleněný dílčí celek promluvy, odpovídající jejímu tematickému členění, napomáhá orientaci v textu, a tím snadnému porozumění²⁹. Takový přehledný text využívající dvourozměrnosti prostoru tištěného textu se dostává v Hrabalově experimentu s grafickým členěním zřejmě do opozice k textům nepřehledným, přibližujícím se linearitě mluveného projevu:

Text rozčleněný do odstavců: vs Text nerozčleněný do odstavců:
TM a.pouze bez odstavců - LEG
b.bez odstavců a koncového přede-
dělu - TAN

Hrabalův experiment s využíváním grafiky u nesyžetových textů jde ovšem přes hranice žánru a zahrnuje texty, které nazýváme kolážemi /TAN, LEG a TM/, i ty, jež se nám jeví jako montáže /ČTEN, VP/. Tak se dostávají do opozice "přehledné" texty mezi sebou podle toho, jak a z jakých pramenů jsou sestaveny: texty sestavené ze dvou pramenů, jež se "rytmicky" střídají, a naproti tomu texty sestavené z více pramenů, střídajících se nepravidelně, "nerytmicky".

Text rozčleněný do odstavců, vs Text rozčleněný do odstavců,
"rytmický", ze dvou pramenů: "nerytmický", z více pramenů:
a. ze dvou přejetých textů - TM
ČTEN
b. z textu přejetého a vlastního - VP

N a z á v ě r

V Hrabalově povídce *Chcete vidět Zlatou Prahu?* popisuje surrealistický básník tvorbu surrealistických objektů:

/XXIV/ "Rozstřihám matce pohlavní zdravotědu, pak jeden centík intimní toalety žen, pak kralickou bibli," řekl básník a rukou zastavil majitele pohřebního ústavu, "potom se posadím na místě zvláště odlehlém a svěřím se automatickému šepotu. A lepším ty pomíchané vystřihovánky na secesní fotografie nahých žen..."

CHCETE VIDĚT ZLATOU PRAHU?, s. 166.

Surrealistický básník zde vlastně obnažuje tvárný postup ko-

láže, jehož Hrabal použil v TM, LEG a TAN: rozstříhal několik různých pramenů, vesměs neuměleckých děl /mezi nimi je pohlavní zdravotní věda, což je vlastně "spisek pana Batisty", a bible, tedy prameny, užité také v TAN/. Z "pomíchaných" vystřihovánek, tj. podle principu náhody, se sestavuje nový celek. Autor je přitom osvobozený od zákonů logického myšlení, tvoří surrealistickou metodou "na místě zvláště odlehlém" a vzdává se "automatickému šepotu" /oba obraty jsou parafrázemi obrátů z Prvního surrealistického manifestu, z nichž první je použit také v TAN, viz citát 32/. Básník lepí vystřihovánky na secesní fotografie nahých žen, tj. lze předpokládat, že používá prvků vytvořených různými technikami - fotografie, na které lepí tisk a patrně i kresby. Tematicky čerpá převážně z erotické oblasti a z období Rakouska-Uherska tak jako vypravěč v TAN.

Inspirace surrealismem u Hrabala stále trvá. I ve svých nejnovějších textech přiznává Hrabal, že byly psány "automatickou metodou" /úvodní slovo ke knize *Obsluhoval jsem anglického krále*/ a "spontánním způsobem" /*Městečko, ve kterém se zastavil čas*/.

I když Hrabal v základní principy surrealismu věří, jeho vztah k této metodě je velmi složitý: někdy podněty surrealismu přetváří k nepoznání /např. "totálně realistickou povídkou Jarmilka" se vyrovnal s Bretonovou Nadjou³⁰/ a jindy je paroduje. Takovou parodií je nejen citovaná povídka *Chcete vidět Zlatou Prahu?*, ale do jisté míry i vypravěčova "automatická promluva" v TAN. Stačí upozornit na hojné používání *Snáře Anny Novákové*, který nahrazuje interpretaci skutečnosti pomocí snů, či "spisek páně Batisty", náhradu za erotičnost, pro surrealismus tak významuplnou.

Trvalý je také Hrabalův vztah k výtvarnému umění. V *Městečku, kde se zastavil čas*, napsaném v roce 1973, načrtává Hrabal svoje budoucí díla v úzkém spojení s technikou výtvarného umění. Přitom stále zůstává aktuální technika "stříhání" a "přesazování" prvků, tedy technika používaná v koláži a montáži.

/XXV./ Totiž když Pieter Breughel, když mohl postavit Alpy hned za humna svých nížinných krajin a měst, proč bych já nemohl použít těch samých nůžek a vystřihnout si z mé krajiny a z mých lidí nejen

to, co se mi do textu právě hodí, ale proč bych si nemohl ze své hlavy vystříhnout jen a jen to, o čem nejintenzivněji a tedy nejraději sním?

MĚSTEČKO, s. 136-7.

O D K A Z Y

- 1 "... umělecká metoda Hrabalových 'hovorů', rozčleňující představy do množství drobných, relativně samostatných detailů a uvádějící je v novou souvislost metodou "stříhu", není jen věcí "vnější" kompozice, ale že je vnitřní otázkou osobitého vidění skutečnosti.
Máme-li pro metodu "stříhu" najít v teorii umění nejpřiléhavější název, užíjme termínu montáž. Montáž byla definována a prakticky vyzkoušena v oblasti filmu, zejména jejím tvůrcem a teoretikem S. M. Ejzenštejnem. Její základ vidí Ejzenštejn v tom, že dva detaily položené vedle sebe se nevyhnutelně sjednocují v novou představu."
Pytlík, Radko, "Pábitelé jazyka", *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966, ss. 198-214.
- 2 "Také Hrabal používá tohoto zestatichtujícího postupu, také on celistvý výjev nějakého dění rozkládá na jeho izolované části. Co získá za cenu této ztráty? Udělá něco, co nenapadlo pana Nulíčka: jednotlivé obrazy cyklu od sebe odstříhne a vloží mezi ně obrazy jiných výjevů. Rozbílí dva či více celků na části, aby z nich složil celek nový - dělá koláže."
Blažíček, Přemysl, "Hrabalovy konfrontace", *Příběhy pod mikroskopem*, Praha 1966, ss. 11-27.
- 3 "Kdyby byl tento princip u Hrabala jediným východiskem jeho textů, mohl by snadno skončit v samoučelné lyrizaci a krečovitě umělosti; na štěstí se v něm pojí s neobyčejně intenzivní, konkrétní, robustní a brutální empirií, s principem k o l á ž e, s metodou montáže útržků skutečnosti, autentických záznamů, odposlouchaných monologů a dialogů, s důvěrnou znalostí lidské periférie, kterou přenáší do svých textů často v syrové podobě konkrétních fakt a reálií.
Chvatík, Květoslav, "Poznámky k nové české próze", *Orientace*, 1, ss. 18-23.
- 4 *Slovník literární teorie*, red. Štěpán Vlašín, Praha 1977.
- 5 Slavičková, Miloslava, "Hrabalovy literární montáže", *Slavica Lundensia 5, Litteraria*, ss. 135-167.
- 6 "Ovšem psátí diskusní příspěvek o moderní próze taky znamená uvědomit si stav magnetického pole, ve kterém žijeme. Na hlavní třídě města si musíme uvědomit, proč Rimbauda vzrušovala básnická veteš, proč Lautreamont pro krásu vymyslel podobenství o podivuhodném setkání šicího stroje s dešt-níkem na operačním stole, proč Marcel Duchamps na výstavě v Paříži postavil stojan na láhve a vedle toho kolo od bicyklu a podepsal se pod to jako pod své dílo, proč týž Duchamps na výstavu v Novém Yorku poslal nalezený nočník jako svůj artefakt. Pro pochopení moderní prózy musíme taky pochopit na pražské ulici, co to je 'malba ze smetí', ona poezie vyrobená v klobouku Kurta Schwitterse, kouzelná poezie sestavená z předmětů namát-

tkou sebraných na dlažbě města, ve kterém za stmívání musíme si umět překoktat přerušované neónové nápisy a slogany, a tak pochopit entropii textů Maxe Benseho a básníků informačních škol. Při trošce fantazie můžeme potkat v Praze Roberta Rauschenberga, kterak na kolečkových bruslích objíždí ve všední den hromady železných nedělní zrovna tak, jako hromady šrotu a harampádí a veteše objíždí doma, ve svém newyorském bytě. Musíme tedy uvážít, že všechny ty asambláže, koláže, montáže, o které klopýtáme na ulicích, kam se u nás dostaly nepořádkem, nedbalostí, netečností, můžeme považovat nejen za dostaveníčko všech moderních ismů, ale i za jisté návody, bez kterých moderní próza by nebyla moderní. Nemyslete si, že spadlou římsu považují za objektivní náhodu, obzvláště když takový pád ohrožuje lidský život. Byl bych špatný člověk, abych nepovažoval každé neštěstí za neštěstí, které se stalo mně. Já jsem jen chtěl říci, že moderní prózu nelze psát bez jisté informovanosti, bez vědění, co se děje v ostatních kategoriích umění, hlavně ve výtvarném umění. Zdá se, že jsou dokonce spojitě nádoby mezi výtvarným viděním a literaturou."

Domácí úkoly, s. 16 - 17.

- 7 Ernst, Max, "Au delà de la peinture", *Cahiers d'Art*, 11, nestranováno.
- 8 Řezáč, Jan, "Surrealistické defenestrace.-Třetí upozornění.-Otázky André Bretonovi", *Světová literatura*, 12, ss. 237-256.
- 9 Jakobson, Roman, "Entretien avec Emmanuel Jacquart: autour de la Poétique", *Critique*, 32, ss. 461-472. - Z tohoto Jakobsonova pojetí koláže vychází Jostein Børtnes ve svém článku "The Function of Hagiography in Dostoevskij's Novels", *Scando-Slavica*, 24, ss. 27-33.
- 10 Aragon, Louis, *Les collages*, Paris 1965, s. 52.
- 11 Nezval, Vítězslav, "Poezie 1932", *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941* (= Dílo XXV.), Praha 1974, ss. 15-22.
- 12 Batista, N., *Sebeochrana a pohlavní zdravotěda. Svědomité a prospěšné rady i předpisy při všech nemocech pohlavních, poučení o pohlavní dospělosti, lásce a manželství, jakož i následcích onanie, pohlavních výstředností a nákazy. S dodatkem o prostituci. K 5. vyd. upravil a náležitě doplnil dr. L. Svoboda. S mnoha novými vyobrazeními*, Praha b.r.
- 13 Aragon, cit. dílo, s. 30.
- 14 Aragon, cit. dílo, s. 68.
- 15 *Die Attribute der Heiligen alphabetisch geordnet. Ein Schlüssel zur Erkennung der Heiligen nach deren Attributen in Rücksicht auf Kunst, Geschichte und Cultus*, Hannover 1843.
- 16 *Z tajů pražských pověstí*, sv. 1, sebrali a vypravují Popelka Bilianová a Karel Chalupa, Praha 1904.
Z tajů pražských pověstí, sv. 2, sebrala a vypravuje Popelka Bilianová, Praha 1905.
- 17 *Anny Novákové ze Lhoty Snář obsahující výklad všech snů*, Praha 1932.
- 18 *Podoby, literární sborník*, Praha 1967.
- 19 Aragon, cit. dílo, s. 29.
- 20 Nezval, Vítězslav, "Moderní poezie", cit. dílo odkaz 11, ss. 50-69.
- 21 Mukařovský, Jan, "K noetice a poetice surrealismu v malířství", *Studie z estetiky*, Praha 1966, ss. 309-311.

- 22 Aragon, cit. dílo s. 68.
- 23 Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1965, s. 26.
- 24 Breton, André, cit. dílo s. 27.
- 25 Mukařovský, Jan, "Dialektické rozpory v moderním umění", *Kapitoly z české poetiky 2*, Praha 1948, ss. 290-307.
- 26 Mukařovský, Jan, "Poezie v malířském díle Jana Zrzavého", *Studie z estetiky*, Praha 1966, ss. 296-303.
- 27 Vachek, Josef, "Psaný jazyk a pravopis", *Čtení o jazyce a poezii*, uspořádali Boh. Havránek a Jan Mukařovský, Praha 1942, ss. 231-306.
- 28 Breton, André, "Manifeste du surréalisme (1924)", *Manifestes du surréalisme*, Paris 1962, ss. 13-63.
- 29 Jedlička, Alois, Formánková, Věra, & Rejmánková, Miloslava, *Základy české stylistiky*, Praha 1970.
- 30 Hrabal, Bohumil, *Domácí úkoly*, s. 47.

ANALYZOVANÉ TEXTY BOHUMILA HRABALA

- "Legenda zahrnaná na strunách napjatých mezi kolébkou a rakví", *Morytáty a legendy*, Praha 1968, ss. 137-155. (V článku LEG)
- "Morytát, který napsali čtenáři", *Morytáty a legendy*, ss. 13-19. (V článku ČTEN)
- "Morytát o veřejné popravě", *Morytáty a legendy*, ss. 179-185. (V článku VP)
- Toto město je ve společné péči obyvatel (Montáž)*, Praha 1967. (V článku TM)
- Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, 1. vyd. Praha 1964; 2. vyd., varianta, Praha 1964; 3. vyd. Praha 1965. (V článku TAN)

DALŠÍ HRABALOVY KNIHY CITOVANÉ V ČLÁNKU

- Automat Svět. Výbor z povídek*, Praha 1966.
- Bohumil Hrabal uvádí... Výbor z české prózy*, Praha 1967.
- Domácí úkoly. Úvahy a rozhovory*, Praha 1970.
- Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, Praha 1965.
- Městečko, ve kterém se zastavil čas*, Innsbruck 1978.
- Morytáty a legendy*, Praha 1968.
- Něžní barbaři*, přetištěný rukopis, b.r.
- Obsluhoval jsem anglického krále*. Přetištěný rukopis; b.r.
- Pábitelé. Povídky*, Praha 1964.
- Perlička na dně. Hovory*, Praha 1963.
- Postřižiny*, Praha 1976.
- Poupata. Křehké a rabiátské texty z let 1938-1952*, Praha 1970.

Příliš hlučná samota, přetištěný rukopis, b.r.
Slavnosti sněženek, Praha 1978.

HRABALOVY CITOVANÉ ČLÁNKY A POVÍDKY

- "Autorův doslov", *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, 3. vyd., ss. 97-102.
"Bambini di Praga 1947", *Pábitelé*, ss. 55-151.
"Bambino di Praga", *Poupata*, ss. 127-149.
"Baron Prášil", *Perlička na dně*, ss. 87-125.
"Chcete vidět Zlatou Prahu?", *Pábitelé*, ss.163-168;
"Jarmilka", *Pábitelé*, ss. 7-41.
"Kafkárna", *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, ss. 9-19.
"Krásná Poldi", *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, ss. 85-95.
"Krásná Poldi", *Poupata*, ss. 151-181.
"Krásná Poldi (úryvky z eposu)", *Podoby, literární sborník*, Praha 1967, ss. 13-22.
"Květnový morytát aneb byla noc tichá májová", *Morytáty a legendy*, ss. 55-61.
"Legenda o Egonu Bondym a Vladimírkovi", *Morytáty a legendy*, ss. 21-31.
"Majitelka hutí", *Poupata*, ss. 209-236.
"Morytát o zavraždění Anežky Hrůzové", *Morytáty a legendy*, ss. 167-178.
"Můj portrét", *Knižní kultura*, 2, ss. 290-291.
"Můj tip. Jurij Tyňanov: Vosková figura (Svět sovětů 1958)", *Literární noviny*, 16, č. 30, s. 2.
"Můj typ. Jakub Deml: Zapomenuté světlo", *Literární noviny*, 16, č. 6, s. 2.
"Na struně mezi kolíbkou a rakví. Příspěvek ze symposia o kritice", *Literární noviny*, 14, č. 9, s. 4. Těž v *Domácí úkoly*, ss. 5-9.
"Rukověť pábitelského učně", *Tvorba*, 8. 1. 1975. Těž *Svědectví*, 51, ss. 567- 570.
"Setkání a návštěvy", *Poupata*, ss. 85-125.
"Smrt pana Baltisbergra", *Perlička na dně*, ss. 44-57.