

Jan Lopatka
Předpoklady tvorby

TRIÁDA
PLUS



EDICE
PAPRSEK
SVAZEK
ČTRNÁCTÝ



JAN LOPATKA

K VYDÁNÍ PŘIPRAVIL
A KOMENTÁŘEM OPATŘIL
MICHAEL ŠPIRIT

**Jan
Lopatka**
**Předpoklady
tvorby**

KRITICKÉ VYDÁNÍ

TRIÁDA
PLUS

**Kniha vychází s podporou
Karla Schwarzenberga**

© Jan Lopatka – dědicové, 1978, 1991, 2010

Preface © Václav Havel, 1978

Commentary © Michael Špirit, 2010

ISBN tištěné verze 978-80-87256-25-7 (Triáda)

ISBN tištěné verze 978-80-259-0024-6 (Plus)

ISBN verze PDF 978-80-87256-70-1 (Triáda)

[I]

Předpoklady tvorby

*Výběr kritických článků a recenzí
z let 1965–1969*

P r a h a 1 9 6 9

Většina Lopatkových starých kritik a recenzí, shrnutých v této knížce, má charakter demystifikace: Lopatka v nich svým osobitým způsobem, nepostrádajícím ironií, ale rozhodně se nevyznačujícím hladkou čtivostí, zkoumá vnitřní fakturu různých prozaických děl, včetně těch nejpopulárnějších, a odhaluje, jak málo jsou ve skutečnosti tím, za co se sama považují nebo za co jsou obecně považována; jejich bezbolestné přijetí čtenářskou obcí i kritikou přitom odkrývá jako přirozený důsledek jejich vnitřní nedůslednosti: tyto knihy vznikly totiž také takříkajíc bezbolestně: jsou jen obratnějším či méně obratným výrazem toho, co je ve vzduchu, o čem se mluví a píše, co je prodiskutováno a prokonverzováno; říkají vlastně jen to, co chce kulturní obec za dané chvíle slyšet, co rezonuje s jejím konvenčním cítěním, co navazuje na její dobové myšlenkové a pocitové stereotypy. Lopatka s nemilosrdností sobě vlastní ukazuje, jak mnoho obecně chválených děl je v podstatě jen přepisem předem hotového ideologického schématu či realizací předem hotové představy „uměleckosti“; ukazuje i na rub velké popularity těchto knih – na jejich efemérnost, vyplývající ze závislosti na okamžitém stupni povoleného společenského sebepoznání. Lopatka se přitom systematicky pokouší o jakousi typologii tohoto druhu písemnictví; rozebírá při různých příležitostech různé postupy, které vedou posléze

k témuž výsledku – k čemusi, co by se dalo obecně označit nejspíš pojmem „čtivo“ – ovšem s tím zpřesněním, že jde o čtivo, které se o sobě domnívá, že je vším jiným než obyčejným čtivem. Zdá se, že právě tento rys „podvodu“ dráždí Lopatku ze všeho nejvíc: ani nejpokleslejší žánr, který se nevydává za něco jiného, než čím je, mu nevádí tolik, jako když si něco na něco hraje.

Lopatka píše tedy vlastně pořád o tomtéž; všechny jeho texty se tak či onak vztahují k témuž tématu, totiž právě k tématu pseudoliteratury, zmysťifikované literatury, literatury jako šikovného sepisování, jako kalkulace, jako výsledku určitých dovedností, materializace apriorních projektů, přepisu pojmových tvrzení; literatury v podstatě literátské.

Proti pestrému světu tohoto písemnictví, jehož rozmanité „podvody“ tak ostře a tvrdě odkrývá, staví Lopatka jiný svět: svět literatury, která se na nic neohlíží, nejméně na nějaký dobový vkus a ohlas, a která jde zoufale cestou své vnitřní nutnosti, netušíc mnohdy předem, kam ji tato cesta dovede. Jde především o literaturu autentických výpovědí autentických „outsiderů“, pro něž každé slovo je aktem skutečného poznání a sebepoznání, kteří se nebojí, jak Lopatka píše, vyslechnout vlastní profánní hlasy, kteří nekalkulují s tím či oním literárním efektem a jejichž texty zneklidňují tím, že netlumočí nějaké pravdy, ale že samy jsou pravdou. Je pochopitelné, že právě takovéto texty jsou často zajímavé, kostrbaté, nezvykle lapidární nebo naopak nezvykle komplikované – jsou totiž kusem života, nikoli nějakým jeho vypreparovaným „obrazem“.

Povrchní pozorovatel by mohl Lopatku zařadit do kategorie kritiků-monomanů, tj. kritiků posedlých svým speciálním tématem, utopených v něm a neschopných se povznést nad jeho horizont. Kdo by ovšem takový úsudek vyslovil, prozradil by tím jen jediné: že si nevšiml, co je oním Lopatkovým „celoživotním“ tématem. Není jím totiž nic jiného a nic máň

než otázka, co to vlastně je literatura. Lze si představit důležitější otázku, kterou by si mohl literární kritik položit?

Lopatka se jako kritik v mnohém podobá těm autorům, které má rád: není rutinérem, nedokáže kdykoli obratně napsat o čemkoliv s recenzentskou nezávazností kritiků, kteří nejsou posedlí žádnou principiální otázkou. Lopatka píše málo, nepíše se mu zřejmě snadno, a když něco napíše, bývá to často podobně „zajímavé“ jako texty Demlovy, Klímovy či Hančovy. Myšlenky zkrátka neplynou Lopatkovi z pera v nějakých úhledných potůčcích; často přeskakují a zápasí o své vyjádření. Zároveň ale každý jeho text, byť by se zabýval knihou sebenevýznamnější, se dotýká – na rozdíl od mnoha oněch rutinálních recenzí – samé podstaty věci, vždy je výzvou k obecné úvaze o otázkách nejdůležitějších. A tak jako lze říci o díle Demlově či Hančově, že to je vlastně jedna jediná kniha, jedna souvislá báseň či jeden souvislý román, lze říci i o Lopatkovi, že jeho texty jsou vlastně jedinou, nikdy nekončící esejí na téma, co je a co není literatura.

V době, kdy kritiky a recenze shrnuté v této knížce vycházely (tj. v letech 1965–1969), přijímalo české literární – nebo přesněji: literátské – prostředí Lopatku jako jakéhosi mladistvého podivína, který si předsevzal za každou cenu provokovat, a ztrhává proto všechny „nejprogresivnější“ knihy a provokativně chválí jen jakési okrajové kuriozity – zřejmě opět jen proto, aby podráždil český Parnas. Jelikož je ale se svými podivínskými názory v tak zjevné menšině a časopis, v němž působí,¹ je jen bezvýznamným extrémním výhonkem kulturního dění, není nutné se jeho posedlostí příliš vzrušovat: tolerovat tuhle „negaci za každou cenu“ – nebo aspoň do jisté míry ji tolerovat – neznamená koneckonců nic jiného než

¹ Tvář, pozn. red. 1985.

pouze demonstrovat rozměr vlastní shovívavé velkorysosti. Že by tedy byl býval Lopatka obecně chápán a přijímán, říci nelze – a bylo by to také protismyslné: vždyť to by vlastně muselo Lopatku akceptovat přesně to prostředí, jehož stěžejní hodnoty on sám tak důkladně problematizoval.

Když čtu po letech znova – dnešními očima a v dnešním kontextu – Lopatkovy staré kritiky a recenze, nemohu se zbavit intenzivního pocitu, že čas dal překvapivým způsobem Lopatkovi za pravdu. Jeho texty nejenže se čtou, jako by byly napsány dnes, ale dokonce nikterak provokativně a paličsky už ani nepůsobí; spíš se zdá, že mnohý někdejší Lopatkův odpůrce by s ním dnes asi v mnohém souhlasil. Texty, ať beletristické, nebo esejistické (*Umění románu*), které tehdy Lopatka kritizoval, viditelně zestárly, mnohé se téměř nedají číst – čas sám potvrdil to, nač kdysi Lopatka poukazoval, totiž jejich efemérnost. Zatímco naopak takový Hanč už dávno asi na nikoho nepůsobí dojmem kuriozity: jeho deníky jsou dnes obecně přijímány jako neobyčejně živá součást české novodobé literatury.

Myslím, že tenhle posun má různé konkrétnější příčiny než jen nějakou fatální dějinnou spravedlnost (že pravda prostě z principu vždycky musí zvítězit). Jednou z těch příčin, i když zdaleka ne jedinou, je kulturní politika posledního desetiletí, která tím, že smetla z oficiálního literárního jeviště vlastně téměř všechny, zasloužila se – aniž to bylo ovšem její ambicí – o zrychlené vnitřní osvobození mnohých, kteří, setrvávat dodnes ve zliberalizovaných oficiálních strukturách, byli by asi i dnes zatíženi daleko víc, než jsou, těmi myšlenkovými stereotypy, které kdysi stály mezi nimi a podstatně svobodnějším nazíráním Lopatkovým. Zbavení ale všech vazeb s oficiálními strukturami, všech ohledů k nim a všech bezděčných ohledů k onomu „povolenému stupni společenského sebepoznání“, jsou četní z někdejších Lopatkových odpůrců dnes už natolik svobodní, že vytvářejí nebo spoluvytvářejí do-

cela jiný duchovní kontext. Kontext, v němž si našel nové možnosti odpovědi na otázku, kterou si od začátku klade. Tím spíš ovšem stojí za to připomenout si s odstupem času a na pozadí toho, co se v posledních letech v české literatuře událo, jeho staré kritické články.

Květen 1978

Václav Havel

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

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

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

světlit Milošovu pábitelskou genealogii, nebo jeho trápení.

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

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

xovaných uměleckých výtvorů, naplnit zcizenou vnější strukturu, krokem k normalizaci.¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

mu, zatímco zde je nutné mluvit o už vzpomenutém zástupnictví, o existenci dvojic složených z dílčí kreace a jejího známého významu. To působí, že i ty motivy, které upomínají na ostatní Hrabalovu tvorbu (vynikající příhoda s telegrafistkou Zdeničkou a staničními razítky aj.), dostávají nutně jiný význam, protože nejsou cestou k neznámému, ale vnějším průvodcem známého.

Mohou být tedy touto knížkou uspokojeny výtky, že Hrabal „nechce od svých hrdinů víc, než jsou“, že v dalších knížkách „nešel dál“, a všechny tyto zázraky moderní kultury, kterých se bylo možno v souvislosti s Hrabalem bezpočtu dočíst. Všechny recenzentské zábrany, zdá se, touto knížkou padly. Byla už všem vysvětlitelná a málokde byla taková příležitost k záplavě recenzentských nechutností, banalit a jazykové neschopnosti – pranýřování těchto věcí se ostatně věnoval Host do domu. Také už byla tato knížka s nestoudnou samozřejmostí, kterou snad nikdy nenapadne trochu cenzurovat vlastní činnost, pojata jako Milošova cesta od mužství fyziologického k mužství historickému (P. Števček v Kulturní tvorbě) – všechno je dovoleno.

Tento potenciální odklon k „spisování“ není zatím nutné považovat za žádnou tragédii, spíš za oddych, retardaci; otevřenou otázkou je, jak autor bude dál odolávat tlaku „literárnosti ve světě“. Daň za únik z tohoto tlaku je veliká: představuje buď nepsat, nebo ke všemu ostatnímu prožívat ještě hrůzu z vlastní asociality, z momentů, kdy se zdá, že není s čím a s kým komunikovat; kdy novost a nezařaditelnost vytvářených kreací budí znepokojení nad vlastní činností, obavu před nelidskostí tvorby, znepokojení nad její extrémností.

Spokojení lidé, debut Mileny Hübschmannové (ČS 1965, Život kolem nás, 108 stran), představují milou ukázkou krajního případu spisování institucionalizovaného u nás neuvěřitelnou věcí – literárními brigádami, tj. takovým zvláštním výletem, kdy autor odje-

de do jakéhosi „prostředí“ a odtud „přiveze“ knížku. Ta pak většinou vypadá tak, jako by hrdina z tradičních anekdot o lordech byl vyslán mezi divochy s úkolem, aby odtud poslal zprávu. Výsledek je přiměřený – všechno se podle obecné předchozí představy o daném prostředí jeví příslušně zajímavé, hrdinské, drsné, ale v jádru citlivé atd. Nedostatečný odstup od materiálu a zároveň umělý nadhled, apriorní shledávání zajímavostí, sentimentální zaujatost materiálem, reportérství, koneckonců literátství.

Časopisecky by se jednotlivé prózy tu a tam snesly, nemám ovšem v úmyslu tohle rozsuzovat. Co je tu zajímavé spíš na okraj a proč se o této věci právě zde zmiňuji, je to, že v tušeném modelu těchto pokusů, v invalidech, v hrdinech asociálních, podivínských, ale zároveň překypujících neočekávanou a originální intelektuální kapacitou, v těch potácejících se postavách stimulovaných k stálému chorobně radostnému pohybu, k podivuhodnému veselí, poznáváme jedno z četných milieu Hrabalových předchozích knížek. To už je ovšem otázka spíš sociologické povahy a nám ukazuje, jak nepřehledně dlouhá a hlavně podstatná je cesta od materiálu, záznamu, evokace milieu, k jeho předpodstatnění, jaké dnes známe z Hrabala.

Vzrůstající obavu z toho, že vzniklý slovesný útvar je příliš excentrický, výlučný, že není pojmenovatelný a přiřaditelný ke skupině podobných lidských výtvorů, obavu, kterou lze rekonstruovat z některých znaků Hrabalovy poslední knížky, je možné formulovat také jako obavu z otevřenosti, nedořčenosti, „nedořešenosti“ vzniklého útvaru. Daleko výraznější je myslím tento rys u prvotiny Vladimíra Párala *Veletrh splněných přání* (MF 1964, Mladé cesty, 72 stran). Tíha účelu je tu snad ještě nápadnější, protože se projevuje na pozadí výrazného textu, zbaveného zábran víc, než je u nás obvyklé.

Páralův text je pozoruhodným pokusem vytvořit samotnou literární technikou vnější zobrazivou para-

lelu k existenci, jejíž obraz má být evokován. Nejde však tímto objektivizujícím zápisem o příbuznost s literární technikou „nového románu“, ale o něco přesně opačného – Páralův zápis je účelový, „stíhající“, je předem nadán významem. Setkáváme se tu místy s vynalézavostí, jakou bychom těžce jinde hledali. Vezměme jen persifláž všesvětových souvislostí, persifláž pseudovážnosti, jedné z největších nectností české prózy i poezie, násilného vědomí souvislostí s celým světem, kdy povrchnost člověka zpitomělého bezděčným přílivem informací poskytovaných tiskem a vším možným je brána jako bůhvíjak zodpovědný poměr ke světu.

Tím více pak u Párala překvapuje, že veškerá invence, vynalézavost, úpornost jsou vynaloženy na cíl neúměrně nízký: na vyčerpateľnou satiru, tvorbu beze zbytku „užitou“, účelovou. Tento účel tíží text, dává mu ráz přílišné propočítanosti, která brání tomu, aby původní podněty byly dostatečně rozehrány. (Příklady je nasnadě mnoho – Milanova cesta za bývalou milou končí příznačnou evokací desiluze; sekvence s dívkou z půjčovny loděk, jedna z nejrozmanitějších součástí, vrcholí rovněž tak, aby nebyla narušena moralistní jednoznačnost, kterou si autor předsevzal, apod.)

Vysvětlování, obava z toho, že nebude beze zbytku porozuměno „záměru“, bují tu v takové míře, že by si to snad vyžadovalo zvláštní studie. Například setkání s dívkou z půjčovny loděk, která v textu funguje jako zdánlivé narušení Milanova stereotypu, je takto komentováno:

– ale to by nově pořízený obrázek nebezpečně vzrostl nad rozměry plechové kartotéční skříňky, vyčuhoval by z ní ven, takže by ji nebylo možno zamykat, čímž by přestala plnit funkci, šmik šmik, papír se dá naštěstí stříhat: následkem deště a požití deci rumu se téměř zamiloval do prodavačky metrového zboží, ale bylo mu líto vyplýtvat na to celý den náhradního voľna, Milan s úlevou vstal a pečlivě se oblékl.

Většina scén, motivů je v textu jen proto, aby se na nich dokumentoval základní „úkol“ celého textu, aby mohly být komentovány. Obava z otevřenosti, stálé nervózní napětí, vyvolané přesvědčením, že je třeba říci ještě slovo, ještě větu, aby bylo vše beze zbytku vyřčeno.

Je tu dovedena do konce moraliťářská zobrazivost, a tak – nechtěně – je tu paradoxně poukázáno na její hranice a její absurditu; pro autora to může snad znamenat dokonalé vyčištění terénu, cesta k tvorbě se tímto směrem uzavírá. Páralovy ctnosti jsou veskrze negativní; ukazuje záměrně, co nejde v „životě“, a bezděčně, co nejde v psaní.

Je možné namítnout, že například linie absurdního divadla, odhalující porušenou komunikaci, je stejným způsobem vázána na námětový model – že koneckonců představuje jeho odosobněnou persifláž. A právě v této relaci vyniká pochybenost literárního myšlení, kterého ani Páral nezůstal ušetřen. Jeho postoj je totiž vzhledem k postoji těchto tvůrců zcela opačný. U nich jde o konkrétní obraz, který každou další teoretickou explikací jen přesvědčuje o své nezavřenosti, nevyčerpatelnosti, o tom, že není beze zbytku explikovatelný, že všechny výklady jen prohlubují základní otázku, která je jeho podnětem. U Párala je během textu naplňován program, který stojí u jeho vzniku, naplňován přesně, důsledně, beze zbytku, vzniká tím protokol bez prostoru pro tázání, protokol zodpovězený, uzavřený. Páralova cesta není na rozdíl od těchto děl cestou za podstatností lidské existence, není jejím odhalováním, ale konstrukcí jinak vyjádřitelného, vyčerpatelného poznatku, není tázáním, ale odpovídáním, a tím nepoznáním. Tento fakt řadí podobné texty vždy mezi okrajové jevy, byť se zdály sebeatraktivnější.

Jde tu samozřejmě o obecnější poznatky, které se netýkají jen Párala: viditelná konstrukční vůle dovoluje u většiny vydávaných próz poměrně lehkou a hladkou extrapolaci vzhledem k budoucímu – po několika přečtených stranách lze s úspěchem odhadnout průběh;

cejch, který lze knížce dát po přečtení několika stran, zůstává víceméně oprávněný. Z původních vynikajících nápadů, z původní šťastně rozběhnuté invence se stává tíživý mechanismus, přerušovaný jen místy šťastnými vylehčeními, „bezvýznamnými“ odbočkami – tam, kde se autorova invence vymkla bdělému konstruování vážného záměru. Snaha o zkratkovité poznání se touto mechanikou jednoznačnosti zvrací ve svůj protiklad – v nepoznávání, místo konstruované gradace se dostavuje mechanické trvání textu. S tím úzce souvisí už uvedená významová jednoúčelovost, orientace na „užitou“ literaturu, moralitářskou satiru. Zřejmým původcem tohoto stavu je paradoxní spor mezi přirozeným tvořením a pojetím literatury jako světa zcizených fixovaných předmětů, kterých je třeba dosáhnout. Tím je dosaženo absence tajemství, absence potenciality, redukce překvapivosti, bohatosti, která by za každou stránkou, tím, jak by extrapolaci, vypočitatelnost, zdánlivě umožňovala, ji zároveň vzápětí výsměšně rozrušovala. U posledního Hrabalova textu nejvíc zaráželo konstruování, které vedlo k zástupnosti jednotlivých součástí a jejich předběžnému skládání ve „vyšší“ významový celek, v celek obligátní. U Páralovy knížky převládá účelovost, obava z možné nejednoznačnosti, mechanická zredukovatelnost na jednoduchou tezi, které rozrušují původní neobyčejný náběh. V obou případech jde o inklinaci k spisování – „popisování předmětů a dějů“.

Čas milosti Stanislava Mareše (MF 1965, Mladé cesty, 64 stran) je spisováním zcela jiného ražení. Je především podléháním slovesné kultuře, eklektickou komunikací známých literárních motivů, citací, atmosfér. Představuje tím krajní (protože velice obratný, zdařilý) případ jedné rozšířené manýry českého psaní – laskavou odevzdanost literární inspiraci.⁵

⁵ Přitom je i pro Mareše příznačná povrchnost, nahodilost, v podstatě opájení, není tu ani stopy po nezbytném konfliktu výrazné osobnosti s cizím dílem. Opájení bez potřeby elimino-

Nejnápadnějším rysem Marešových próz je pak vkusnost. V nadprodukcí nevkusu je to jistě jev chvályhodný – ale sám o sobě ještě uměleckou hodnotu nevytváří: „*Umělec je stvořen k tomu, aby tvořil, a opakujeme znovu, že vkus sám o sobě netvoří nic. Umělec s příliš vyvinutým vkusem bude dokonce v nebezpečí, že nebude mít dost odvahy, že nebude umět vrhnouti se do středu proudu, aby plovat. [...] Jinými slovy, vkusu je používáno jen na věci hotové, na díla uskutečněná. Jakmile běží o stvoření něčeho zcela nového, vkus sám o sobě je bezmocný*“ (Albert Thibaudet: Soud a vkus v kritice, in Listy pro umění a kritiku 1, 1933, č. 12, 14. 9., str. 370).

V našem literárním kontextu však už pomalu i pouhá gramotnost bývá pokládána za estetickou hodnotu, protože namísto otázky po novosti, zajímavosti, nezbytnosti se všeobecně dosazuje norma „něčeho dosáhnout“. Tedy něčeho hotového, známého. Proto byl také u nás Mareš povětšinou s nadšením přijat. Neboť v tomto ohledu svého dosáhl. – Napsal šest inteligentních etud poznamenaných písemnictvím takovou měrou, že se maně nabízí představa kybernetického stroje, který jako počáteční materiál obdržel

vat, bez nemožnosti integrovat některý z kulturních proudů. Pro tuto povrchnost, nechuť k volbě, k jednostrannosti, tedy i svého druhu „neschopnosti k svobodě“ je – obecně, nejen u Mareše – příznačná právě velice povrchní nahodilost. – Například autorka jiné prózy se rozplývala nad větou z Aragonova *Aureliána* – „*Když Aurelián spatřil Bereniku poprvé, zdála se mu velice ošklivá*“ – jako nad poznatkem, který někdy jako blesk ozáří naše vztahy. Nic proti tomu, skutečné žití slovesnou kulturou by tu však spíš mělo vést k pochybnostem: o něčem podobném se dočteme v Proustovi u vztahu Swanna k Odettě; napětí předznamenané v této větě je podstatou trýzně Proustova hrdiny a je touto antinomií objevem nové lidské látky. Existuje tedy literární čin a jeho derivace u Aragona. Pro povrchové opájení se slovesností je příznačné také to, že víc žije derivacemi, u nichž je původní čin ve stravitelné, známé, pro citování vhodné, hran zbavené podobě.

excerpta z co největšího množství prózy tohoto století, doplněná excerpty elegické poezie nejružnějších dob a národů, trochu běžných sociologických dat o zájmech a trampotách naší mládeže a základní tvarovou strukturu (napůl lyrická próza a napůl stylizovaná reportáž). A „provedl“ šest „nových“ variant, které zahrnují mechanický průměr a zároveň má každá svou povolenou dávku individuality. Což o to, z hlediska obeznámenosti se slovesnou strukturou a ve srovnání s ostatní produkcí to není bilance tak špatná; fakt, že na základě daného materiálu bylo vytvořeno šest dalších variant, které jsou světu podobné, svědčí o tom, že výchozí materiál byl skutečně poznán (tento poznatek nepřinesly kybernetické stroje, už Marx psal o tom, že teprve tehdy, dokážeme-li například močovinu synteticky vyrobit, znamená to, že jsme její strukturu skutečně poznali). Poznání výchozího materiálu je velice dobrá věc, ale tvorba to ještě není. Jedním z prvních bezděčných paradoxů, který s sebou přináší Marešův text, je tedy odosobnění – nechtěné, literátské.

Mareš upozorňuje na poměrně přesné datum literární doby, v níž žijeme, přesněji na její vnější parametry. Není však ukazatelem tvorby právě to, že v nás takovéto obecné literární povědomí nejen nefixuje, ale dokonce rozrušuje, že začíná zcela odjinud? A není to tím závažnější tehdy, kdy daná poetika dosáhne zřejmě svého vrcholu a dá se asi pěstovat už jen in extenso, jako je tomu právě u typu stylizované, lyrizované prózy, k němuž – z širokého rejstříku slovesné kultury, který exploatují – mají Marešovy texty nejbliže?

Druhý paradox je, že přes všechnu precizní snahu o novost stylizace jde u Mareše v podstatě o velice vyzrálý případ ozvláštňeného „podání“, vnější stylizace pevného námětu – „popis“ mládeže, „svědectví generační“. Opět tedy jde o „psaní o něčem“, o disjunkci látky a zpracování. A tím o volbu vyzkoušené alternativy; alternativy, která neriskuje, byť se tvářila sebeobjevněji. Neboť stejně jako u předchozích případů je v Ma-

rešově textu místo cesty otázek volena cesta odpovědí. S tím souvisí třetí paradoxní úkaz: přes veškeré stimuly modernosti se tento druh psaní stává – jako každá virtuosita – záležitostí staršího data.

Není snad okamžiku, v němž by si autor nevzpomněl na literární nebo vůbec obecně kulturní paralelu – ať už je to Achmatovová, Švejk, Verlaine, nebo *Nový zákon*; přičemž literární asociaci podléhá všechno ostatní.

Tak v próze „Bláznovi je špatně“ se po záměrně idylické expozici odehrávají zatraceně vážné věci – pak následuje „vylehčení“, uzavřené sekvencí:

„Zapomeňte na tu naši debatu,“ řekl. „Co můžete dát mužstvu s sebou?“

„Mám tam chleba,“ řekl jsem, „a nějaký rybičky. Jenom nevím, kdo z nás tím dokáže nakrmit zástupy“ (podtrhl J. L.).

Zaujatost každým literátským nápadem, neschopnost rozloučit se s ním, proškrtávat, svědčí mj. o konverzačním stimulu těchto próz, tedy o jevu, který je na nižší úrovni tak příznačný pro naše „ženské“ psaní.

Pro autora je zřejmě nezbytné, aby „zapomněl“, co přečetl, aby se u svých oblíbených autorů spíše učil umění eliminovat, umění strohosti, s jakou vybírali a vybírají to, co zůstane napsáno, než aby přesvědčoval o tom, že umí rozmnožovat hotové; aby se všemi silami bránil lehkosti asociací, bránil čtenářské paměti, protože je nutné rozlišovat mezi čtením – žitím slovesnou kulturou – a mezi psaním – pojmenováváním, tj. vytvářením nových věcí. Což jsou dvě lidské potence vzdálené navzájem, jak si jen lze představit. Virtuóznost je kladem jen ve srovnání se světem neprostého neumění. Často se talent projevuje spíš nedostatkem virtuosity, obtížností výrazu, tvrdostí, nelibivostí. To je jistě elementární poznatek. – Zdá se však, že tyto elementární poznatky budou ještě dlouho nejzajímavějším možným výbojem v komentářích k většině

vydávaných textů. Jinak by v obecném zmatení jazyků nebylo vůbec možné s nimi komunikovat.

V souvislosti s Marešem jsem uvedl Thibaudetovu úvahu o vkusu, který bývá překážkou tvorby. Tvorby, která je ve svých nových výbojích vždycky poněkud „nevkusná“, protože je dosud nezařazená a v poměru k stávající produkci většinou i nezařaditelná.⁴

Snadná zařaditelnost je tedy druhou stránkou psaní Marešova typu. Je způsobena starým známým problémem předpojatosti, která brání poznání a která si snahou pojistit výsledek klade velice úzké hranice. S předchozími knížkami, kterých si všímám v této úvaze, spojuje tento případ tendence k universálnosti – snaha evokovat jistý typ prožívání kultury je spojena se snahou vytvořit „svědectví o generaci“, záznam atmosféry. Převrácený postup aprioristické tvorby je tu ozvláštněn tím, že východiskem je jistý pocit kultury, který je vyplňován konkrétním materiálem. Tento pocit kultury, obecně vkus, je pak sám sobě účelem.

Papouškův *Černý Petr* (ČS 1965, 164 stran) vybočuje z řady těchto literárních útvarů směřujících k povrchní universálnosti. V tomto kontextu se tedy nutně vystavují nebezpečí, že poznámky, které se k němu vztahují, budou pochopeny jako maximální ocenění. Proti čtyřem předchozím znamená totiž náznak cesty k normalitě – návrat látky, tématu, které není nahrazeno myšlenkami považovanými za myslitelskou orientaci. Jde o literární normalitu, která je jistě – absolutně měřeno – tím nejnižším stupněm v tvorbě, je ovšem závažná proto, že je otevřená pro další prohlubování, že může být východiskem. Naše literární

⁴ Tato nezařaditelnost nevylučuje teoretickou a kritickou explikaci, která čím hlubší, výraznější dílo analyzuje a čím je sama hlubší (a autonomnější), tím víc vyvolává otázku, nemají-li se věci úplně jinak, než jak je tomu v jejich zjištěních. Tím může svědčit o neuzavřenosti a životaschopnosti jak dané, konkrétní podoby tvorby, tak své vlastní.

produkce je už hezkých pár desetiletí na tuto odrůdu velice chudá, a proto se každý podobný produkt (v poslední době např. Misař, ale částečně i titulní povídka *Boha z reklamy Aleny Vostre* aj.) jeví jako překvapivé osvěžení.⁵

Návrat látky, neupravované nehlubokou snahou konstruovat, sociologizovat, moralizovat, řadí *Černého Petra* na podobné místo mezi ostatní prozaickou produkci, jaké zaujala jeho filmová verze mezi namyšlenými moralitami dalekosáhle meditujícími například nad tím, je-li plodnější naplnit ženský úděl gymnastikou, nebo jen samým milkováním. Jevy, hrdinové, otázky v tomto textu *jsou* a nemají jen funkci připravovaných nositelů významů. Uměřenost, vkusnost, které stejně jako vazba na obdobnou sujetovou oblast vyvolávají vnější asociace s Marešovou prózou, jsou východiskem k evokaci faktu, existence (a tím i k potenciálnímu hlubšímu poznávání), a ne uměleckým cílem. U Mareše to byla předběžná snaha svědčit o podstatném (ovšem o podstatném pojatém vnějšně, běžně sociologicky, profánně), tady – a to je aktem literárního znormálnění – existenční záznam může podstatné otázky vyvolávat. Tím – a to je velice charakteristické – stojí takový text jako okrajová drobnost stranou „vážné“ zobrazivé tvorby, obtížená všelijakými úkoly, jako próza žánrově čistá, která není ozvláštňením jednoduchého pseudoteoretizování o podstatě moderního člověka nebo něčeho ještě hloupějšího. Papouškova kniha je o to sympatičtější,

⁵ Už se vyskytl hlas, že jde o „*prózu jen vkusně tradiční*“ (Zdeněk Kozmín v LtN). Je to při nejpřísnějším pohledu jistě respektovatelné zařazení – v praktickém kontextu, kdy se referent víc zabývá prózou tradičně nevkusnou, vyvolává nepříjemné asociace s gymnaziálním tříděním více a méně závažných a myšlenkově objevných témat. – Myšlenková objevnost tu však bohužel bývá často měřena podle toho, jak šikovně a s jak ozvláštňenou „technikou“ jsou některé občanské záležitosti, jež mohou být ventilovány i domovními schůzemi, vmontovány do prózy.

oč méně neliterární ambice má: tehdy, slouží-li poctivě a důsledně jako literatura, může případně sloužit i v dalších relacích (ve smyslu Vančurovy úvahy o posledním aktu tvorby, kterým je návrat „do života“, neboť umění samo o sobě je obludné – což je jeden z nejdůležitějších paradoxů tvorby: čím poctivěji se drží svého, tím spíše může po čase přejít v další existenční formy). To je další středoškolský poznatek, v našich literárních poměrech působí ovšem málem marťansky.

Zlomkem neredukovatelné lidské autenticity, který přináší, představuje tedy tato kniha zároveň jistý zlomek nadějně cesty k normalitě. Ta je v existenci věcí, které se prosazují jako samostatný útvar a dovolují tak vyložitelnost na různé úrovni. Tato vyložitelnost je ovšem nevyčerpává, ale poukazuje právě na jejich otevřenou podobu, neodpovídající jednou provždy platné tezi. Vzhledem k tomu, že v kontextu, v němž se u nás tyto věci vyskytují, jsou velmi řídkým zjevem, je nutné všimnout si jich o to pozorněji, přestože také zároveň u nás nejdou většinou příliš daleko za tento pouhý akt normálnosti.⁶

Jedna z otázek, které může Papouškův text evokovat, zdá se mi v tomto čase velice zajímavá. Je tu exponována – ještě v poloroztomilé podobě – v tápání, v obtížném odhadování vlastního hrdinova začlenění do běžných lidských aktivit. Vyskytuje se tu ještě jako milá potencialita, která může odplynout, nebo – určitě – celé privátní existence. Jde o Petrovy stálé obavy z „trapasu“, o snahu udělat to, co má být a co sám chce, ale co zároveň nese silné rysy zcizení. Zcizení

⁶ K slovům „normálnost“, „normalizace“ bych tu přece jen chtěl připomenout, že, jak je snad zjevné, používám jich v posledním případě jinak, než tomu bylo u Hrabala a Párala – tam znamenaly obavu z otevřenosti, exkluzivnosti, tedy vlastně abnormální vyrovnávání se s literárním okolím, tady označují stav tvorby pojmenovaný negativně – vzhledem k okolí, v němž se vyskytuje.

existenčních forem, které často budí pocit, že člověk vybudoval civilizaci jako dům bez oken a dveří. Pak je otázkou stupně jeho sebeuvědomování, chová-li se tak, jako by tam tyto náležitosti skutečně byly, nebo dostane-li se k bodu, kdy si uvědomí rozpornost celého svého podnikání. Tato rozpornost je v embryonální formě obsažena v Petrově snaze získávat věci a zároveň ovšem v tom, že se vyjevuje reflektující odstup, který samozřejmost těchto věcí problematizuje. (Tím dochází k těm napůl komickým a napůl vlastně velice vážným meditacím o tom, proč se lidé líbají a proč dělají spoustu různých jiných věcí.)

Na závěr bych chtěl shrnout to, co bylo podnětem k pokusu o předchozí analýzu. Jde o vědomí, že je zcela normálním a běžným jevem, píšeli se, vydávají a masově čtou špatné knížky. Zarážející však je, že texty, slibující zpočátku daleko víc, brzy tento rozběh ztrácejí. Ztrácejí ho pro nedůvěru ve vlastní činnost, nedůvěru v tvorbu, pro snahu tuto činnost vnějšně odůvodnit, pojistit. Ať už je to konstruování operující s ne zrovna nejvyšší emocionální spoluúčastí konzumenta u poslední Hrabalovy knížky, které odkrývá možnost kýčovitěho vnímání, nebo ohlazená prostupnost Marešových textů, umožňující podobné kýčovité prožívání; konečně obava z možné nejednoznačnosti, kterou lze vidět u prvotiny Páralovy. A je velice příznačné, že v kontextu tohoto tlaku literárnosti (a nemylme se, ta se vždycky vyznačuje proklamací „životních“ úkolů!), v kontextu tohoto falešného literárního myšlení se nakonec nejsympatičtější jeví Papouškova próza, která ovšem nepředstavuje víc než jeden z možných nulových, hraničních výchozích bodů k literární normalitě.

(Z chystaného materiálu k referátu na Sympoziu mladých spisovatelů evropských socialistických zemí.)

Září 1965

Dlouhou dobu mě pronásleduje tento zvláštní literární problém: kolik netaalentovanosti, banální neschopnosti vyjadřovat se slovy a kolik nevkusů je třeba k tomu, aby člověk úspěšně odevzdal do nakladatelství (redakce) text, který vyjde proto, že „přináší kus neotřelé pravdy o životě našich dní“. Tato otázka by asi začala trápit každého, kdo by se zvnějšku podíval na podstatnou část vydávaných původních textů. Všichni známe to základní schéma – literárně neurčitelné, ačkoliv by se excerpcí daly zjistit reminiscence až citace ze všech dostupných a banálně známých knížek. Většinou psáno v avantgardní ich-formě. Její vyhraněná podoba je totiž literárně nesmírně jednoduchá. Je člověku důvěrně známa z dotazníků, vlastních životopisů a soukromé korespondence – tedy z písemných prací, které si musel odbýt, než se stal spisovatelem. Tato forma není ovšem podmínkou, najdeme i rafinovanější zápis odosobněný. Většina formálních alternativ má však jedno pojítko. Je jím neschopnost jazyková, nenápaditost, banalita, nevкус, bezbřehost, eklektičnost výrazová a podivuhodná nicotnost, profánnost významová.

Fantom sociologické aktuálnosti je druhým zjištěným znakem tohoto materiálu. Stačil už vytvořit slušnou galerii postav tohoto pseudopísemnictví. Tyto postavy bezpečně uchovávají obsah toho, co „letělo“ v našem tisku, přesně řečeno toho, o čem už se mohlo

psát, když se poněkud uvolnily námětové zábrany, a co bylo taky stimulem literární konverzace.

Je to především diblíkovská dívka, nejlépe studentka humanitního zaměření. Má nepředpojatý názor na život, z nějakého toho vyspání se nestřílí, nakonec však chce v životě něco velikého, a tak se v závěru svým prapůvodním dívčím ideálům přece jen nezpronevěří. Tento velenudný „obsah“ má přiměřený korelát ve „formě“: meditace jako stvořené pro konverzaci v tanečních (i s příslušnými „nápady“, od primitivních kalambúrů až po tu vůbec největší legraci – přechodníky). Taková je hrdinka *Třínohého koně* B. Psychlové, abych uvedl případ z nejzřetelnějších, stejnou tendenci, zatím jen jako výhrůžku do budoucnosti, najdeme však i u „Elegie“ z první knížky Aleny Vostřé; neskonale kultivovanější variantu takového „svědectví o zájmech mládeže“ můžeme ale najít i u St. Mareše a Milana Kundery.

Když taková dívka trochu povyroste, může se v životě dát několika směry. Trochu ztloustne, začne pěstovat manželskou nevěru, penízky, šaty, alkohol a vůbec materiální požitky všeho druhu. Nakonec ale z toho zůstane melancholická touha po tom prvním, který koneckonců nebyl nejhorší. Jedna z příkladných realizací této osnovy je předvedena v *Příběhu z lékárny* Zdeny Redlové. To je typ aktivní; není-li tolik do světa, rodí děti a má potíže s bytem, jeslemi (školkou, opatrovnici) a nechápajícím manželem, jak se můžeme informovat u Příbského, Klevise aj. Prózy tohoto ražení se nejlíp vyjímají v nějakém tom týdeníku, hned vedle rubriky Pracující žena vaří po návratu ze zaměstnání. Slovní a řekněme gramatická struktura je obdobná předchozí, je většinou ještě nekonečně pustší. Ale je to taky ze života.

Pokud naše hrdinka neztloustne, dá se na mírnou socialistickou démoničnost. Většinou v intimní verzi, kdy žena (muž) po třicítce (nebo před třicítkou), jak se dočteme v *Třiatřiceti stříbrných křepelkách* nebo nověji u Jiřího Hubače (*Neděle s Bardotovou*), dělá

dál své naučené pohyby, ale už to nemá ten náboj, protože už ji nic na světě netěší, zvykla si na život drobných lží, trpí je i svému okolí, hraje takovou resignovanou hru, samé odcizení, občané!, tak si tu chodíme jeden kolem druhého, žádné porozumění, i ta jiskřička naděje je v melancholické šedi. Všechny prostředky napomáhají tomuto myslitelskému výkonu: z komínů se smutně kouří, lidé jsou spíš nevzhlední a každou radost si pokazí.

Literátské pojetí resignace má i romantizující variantu typu Klimentova *Setkání před odjezdem* nebo Bělohorské *Vítr se stočí k jihovýchodu*: je to konstrukce životního zastavení, „ohlédání“. Kultivovanější z těchto textů se pokoušejí o formulaci složitější morální konstrukce (v úhrnu stejně neorganické, jako je jakákoliv budovatelská), z prostších vyčnívá sympaticky nedbale správná a hlavně objevná morálka – člověk má žít dobře, jinak je možné, že bude mít smůlu, bude přistižen a bit.

To jsou rozšířené postavy ženské větve (nebo mužské; jak je snad dostatečně zřejmo, nemám tu ctižádost vyprávět jednotlivé sužety, jde mi o abstrakci typických jevů). Tyto špatné knížky mají několikero nezamyšlených předností. Především se na nich v čisté, vypreparované, ničím nezakryté podobě objevují podstatné nectnosti našeho literárního vývoje. A pak – jsou bezpečným ukazatelem, přesněji takovým rekapitulujícím ukazatelem toho, o čem se už může psát. Nejsou totiž nějakým nemravným lakováním skutečnosti, jakým byla třeba „červená knihovna“. Naopak. Dozvíme se tu, že nejedí tramvaje, lidé nejsou andělé, děti jsou ušmudlané, posypané popílčkem, někteří vedoucí úplatní, kariéristé, kult osobnosti špatný, leckde se krade, v jeslích je nepořádek, u filmu korupce, v zemědělství chaos. Školskou ukázkou takto povrchně, profánně pojaté problémovosti jsou v poslední době *Spokojení lidé* M. Hübschmannové. Na těchto zjištěních (takto všeobecných) stojí desítky a snad už stovky špatných knížek. Znovu a znovu se tu potvrzu-

je banální poznatek – nejsou skoro žádné publicistické časopisy, které by tyto roviny skutečnosti ventilovaly: ne opožděně a s nutnými šiframi, ale včas a přiměřenými prostředky. Zvláštním příznakem literární doby, příznakem, který však nesmírně uvádí v pochybnost právě tento druh tzv. „angažované“ produkce, je zastarávání textů. Kniha (hra, film apod.), která nemůže momentálně vyjít proto, že je příliš „aktuální“, může – ve stejné zemi a v podstatě stejných kulturních podmínkách – vyjít třeba o rok později, a je náhle zastaralá, tedy ztrácí všechno, kvůli čemu existuje. Tento jev, který především poukazuje na pravý opak toho, čím tato tvorba chce být – na povrchnost, vágnost, ledabylost východisek –, je jevem nesmírně frekventovaným a nebyl dosud domyšlen. Taková úvaha by nutně musela dojít k velice skeptickým zjištěním o pokroku v kulturním pohybu – plytkost většiny našeho materiálu je taková, že neobstojí ani před nejjednodušším hodnotovým pohledem. Obávám se, že hledání historických i územních precedentů by tu bylo prací velice rozpačitou.

Dalším znakem, který je společný všem podobným projevům, je nechtěná parodie na existenciálně orientovanou linii tvorby. Projevuje se především u ženské větve – nekonečnými úvahami o tom, jak se člověk cítí v tramvaji, na schodech a kdoví kde ještě. Mužská větev je jiná. Jestliže jsou jednotlivé projevy tohoto písemnictví amorfní, prostupné, úhybné, jejich úhrn jako oblast pokleslé literatury se naopak ukazuje jako svébytný svět se svými vyhraněnými zákony. Patří k nim i tradiční rozdělení úloh. Ženský princip tu bývá jako princip život prostupující, prožívající jeho drobné, denní ústrky, život v miniatuře. Mužský bývá zásadní, obrysový, týká se základních otázek rodu (angažovanosti), cti, boje s živly. A pravdy zejména.

Vděčným mužským typem je typ reflexivní, podrobnující analýze cokoliv. Je buď intimní jako u Milana Kundery a pak se stará o esprit, hlavně svůj, nebo veřejný a pak nejraději zkoumá „období kultu osobnosti“.

Prózy Jany Černé, Zdeňka Pochopa, titulní próza *Bezvadného dne* a *Hodina ticha* Ivana Klímy jsou tu charakteristickým dokladem. Ve většině případů bývá tento hrdina silně sebekritický, ale tak, že i křovák rozpozná jeho mravní převahu. Je to retrospektivní rozklad dobře zabezpečený před proniknutím autentického poznání. Jeho vlastním obráběným předmětem je odvaha, vůle k pravdě, nástrojem pak (zejména u odrůdy veřejné) nejčastěji jazyk blížící se zmíněným vlastním životopisům a dotazníkům, více nebo méně intelektuálně stylizovaným. Jen únavou z těchto textů si snad lze vysvětlit nadšení z prozaických knížek Kunderových. Dobře, lehce, rafinovaně napsaných, ale jak neúměrně jednoduchých! Jednoduše vypočtených na jednoduchý profánní efekt. Na iluzi, že se tu odvázně rozrušuje námětové tabu: zde v oblasti „soukromé“, podobně jako u předchozích v oblasti veřejné.

Druhým typem, který se v novém rouše objevuje v poslední době a který bude asi teď znovu kulminovat v souvislosti s hospodářskými změnami, je pracovní poctivec (nepoctivec). *Vedoucí místo* Stanislava Váchy je jedním z jeho posledních převleků. Tato úvaha vznikla z původní snahy Váchovu knížku recenzovat. Recenzovat tu neznamená nic jiného než (pobúhvíkolikáté!) upozornit na primitivní omyly v základním pojetí tvorby. Omyly podporované literární výchovou, nakladatelským mechanismem, převládajícím typem propagačních, osvětových a kdovíjakých ještě akcí. Jazyk autorův se u této odrůdy valem stává ledabylejší (vždyť jde o život, a ne o nějaké knížečky!), struktura primitivnější atd. atd.

Typ předchozí je reflexivní – sebesžiravý nebo sebelitující. Zdánlivě poněkud rafinovanější variantou bývá snaha o odstup, realizovaná jako série jednání, snaha, která „znamená“ připomínky k charakteru (Hendrychův *Favorit*, stejné tendence jsou však i u jinak velice zajímavého Páralova textu). Vyvrcholením je odrůda „fabulační“. Má klasika v Janu Procházkovi, její zkomplikování optimismu je však napájeno

i z cizích zdrojů (Kuzněcovova *Legenda o řece*). Se sebemenším odstupem můžeme i sestavovat jednotlivé vývojové „řady“ podle toho, jak se vyvíjí povolená komplikovanost: až k „netypičnosti“. Hrdina *Občana Brycha* byl ještě obvyklejší kolísající ouřada-intelektuál, u Friedovy *Časové tísně* už to mohl být exkluzivnější rozporný šachista. „Obsahem“ tu stejně jako ve všech předchozích případech není ani publicistický sociální materiál, ale sebezhlížení (nesmí nás mýlit, je-li stylizováno jako jedovatě sebekritické), v úhrnu amorální, lživé a hlavně dobře chránící před momenty poznání.

Uvedl jsem pro ilustraci a bez vyčerpávajícího záměru nápadné rysy velké části prozaické produkce. Pokus o jejich zobecnění vede k znepokojujícím otázkám týkajícím se základní literární výchovy. Na chudou, špatnou elementárnost, zredukovatelnost, úhybnost některých z těchto prací už jsem se pokoušel upozorňovat dříve. Tentokrát mi jde o něco jiného: pokus o rekonstrukci jejich fungování, jejich konzumentské realizace, pokus o zjištění důvodů k jejich hojně frekvenci. Věnovat se většině těchto projevů jinak než jako symptomu znamená fakticky spoluvytvářet nepřirozený literární stav.

Literární otázky ve vlastním slova smyslu tu málo připadají v úvahu. Je těžké klást si takové otázky nad těmi z textů, kde i laik pozná, že autor má základní potíže s jazykem. U druhých se zase setkáváme s dobře *provedenými* detaily, kultivovanou dikcí, rafinovanou strukturou, ale odděleně, tak, že ozvláštňují význam, který je hotový před napsáním, slouží k vyjádření většinou jednoduchých, ale jinak sdělitelných pravd.

Jako próza tedy tento materiál příliš zajímavého neskýtá, ale ani posun do publicistiky ho neospravedlňuje, jako publicistika je jednak sebezhlíživý, jednak nepřináší nové sociální poznatky, ale obráží společenskou konverzaci. Vlastní otázkou publicistiky a jejího fungování je tu podle mého názoru něco jiného: Je to vztah kritické publicistiky k těmto textům jako

k textům literárním. A tady najednou zaráží to, že právě ta vlna, která tolik prosazuje odvahu, statečnost, angažovanost, kritičnost, konkrétnost atd., je najednou obdivuhodně tolerantní, pietní k pracovní nepoctivosti. Tedy druhý posun měřítek. Zde už nejde o žádné odbornické otázky, o rozdíl vkusu, názor generací apod., ale o elementární mravní otázky publicistiky.

Jaké důvody tedy především vedou ke konzumentské oblibě těchto textů, kde je věcný důvod jejich popularity, toho, že s nimi vůbec lze nakladatelsky spekulovat? Myslím, že v jejich neurčitosti, jednoduchosti, rozplizlosti. V tom, že rekapituluji známé banální životní modely, ke každému přidají něco „individuálního“, něco, co si lze zapamatovat, co lze citovat. Banální „filosofování“ o těžkostech života, banální reminiscence z dostupné literatury. Vytvářejí dostatečný prostor pro sebeprožití, to znamená, že pokud možno odepisují sebemenší náznak vlastního svěbytného světa knihy. Kdo chce mít rychlý úspěch, musí se dát touto cestou. Všechny okolnosti to usnadňují. Způsob propagace, osvěta, komplexy, literární tradice orientovaná spíš na gesta než na poctivou práci literární. Sociologické doklady jsou nasnadě na každém kroku. Až tehdy, když Hrabal vydal *Ostře sledované vlaky*, knížku s větším prostorem pro sebevžití, přesněji s možností kýčovitěho prožití, s dostatečně banální strukturou (oscilace mezi „myšlenkou“ a „životním sledem“), strukturou, které ustoupila suverénní universalita, integrita básnického světa, tehdy byl jaksepatří zahrnut a „pochopen“. Až tehdy, když je to „o něčem“, má to „myšlenku“ a zapamatovatelné výrazné detaily.

Nemám v úmyslu vylučovat vcítění jako součást konzumu a nemyslím, že musí nutně doprovázet jen pokleslý případ konzumentské realizace díla. Není to ostatně žádná novinka, budovala na něm už před lety své konstrukce celá literárněvědná škola. V našem případě není ovšem v co se vcítovat, jen v sebe sama.

Náš materiál má v kontextu literární zanedbatelnosti šanci proto, že je „jako život“. Život ve svých

nejpovrchnějších, a tedy vlastně nepravdivých plochách. Nelze ho obviňovat z toho, že je namyšlený, že se staví nad konzumenta. Stojí spíš pod. Neklade otázky, odpovídá, reprodukuje. Je zcela vyčerpaný, bez otázek, bez tajemství, bez přesahu. Sebeprožití, které (hlavně vmlouvavými „reflexivními“ partiiemi) umožňuje, hraje podobnou úlohu jako lékařsky inscenovaná psychodramata – zakomplexovaný člověk tak dlouho a málo pozorovatelnými změnami „přehrává“ (a pozor!, „dointerpretovává“) své předchozí jednání, až je s ním zcela spokojen. Iluze optimismu (ať přímočarého, „všemu navzdory“, nebo protrpěného), stejně jako iluze povrchní, konverzačně dimenzované skepse je příjemnější a povrchnímu chápání díla vždy bližší než poznání. Iluze skromnosti, „vyrovnanosti s životem“ apod. je příjemnější než její demaskování. Je příjemný „příslib štěstí“. Malého, vysvětlitelného. Stejně jako je příjemná evokace rozčarování – ať má původ u Šrámka, nebo u malého domácího existencialismu. Lepším předobrazem našeho materiálu je to, čemu Šklovskij říká ornamentální próza. Ve studii o Andreji Bělem (v rozmarném extempore začínajícím slovy „*Krásně je, braši, v Drážďanech*“) tuto prózu hezky přirovnává k výzdobě drážďanského parku. Má na mysli konstrukce ze železných prutů, které zpodobují vojáka, ženu aj... K nim je připoután strom, který roste, respektuje v základě jejich formu, ale rozkvétá, rozrůstá se „nad“ nimi. Vyjadřuje ideu konstrukce, které slouží, ale přerůstá ji, přesahuje. Takové jsou linie tezovitých beletristických textů – myšlení v nich existuje jako latentní stav, jako východisko, jako podnět. A ne jen v podobě několika banálních konstatování, jako je tomu u našeho materiálu, který je jejich zchudlým, netalentovaným dědicem.

Když vyjde některá z podobných knížek, bývají k ní různé výhrady, ale chválí se to, že je drsná, nelibivá apod. Pravý opak je pravdou. Tajemství těchto knížek je v tom, že jsou líbivé. Ne proto, že by byly alespoň dobře řemeslně provedeny – to také často nejsou –,

ale proto, že poskytují dostatečný prostor pro ventilaci nejrůznějších dobových komplexů: tady už je lhostejno, zda jde o vztah gymnazistek ke svým vyučujícím, nebo o kariéristické problémy v našem průmyslu.

Jejich nosností je lživá stylizace a dnes nimbus drsné odvahy. Morální apel, kterým se zabývají, není většinou jedním z jejich možných významů, ale motivickým materiálem, kterého se reflektovaně používá k tomu, aby „přitáhl“.

Mám obavu, že důvodů k jejich oblibě bude stále víc. Mechanisticky pojatá „skutečnost“ dělá ošklivé kousky.

Leden 1966

NEBÝVALÉ PROBLÉMY
TEXTOLOGICKÉ

V rukopisné verzi Hrabalovy „Jarmilky“, nadepsané „Jarmilka. Dokument“ a označené datem jaro 1952, můžeme na jednom místě číst:

Tak se Jarmilka rozčiluje, ale to už vcházíme dovnitř, do jídelny, kde ji vítají. Ale Jarmilko, ty seš dneska obzvláště pěkně nasypaná! Polkla si cylinder nebo tvrdák? A Jarmilka si zakládá ruce a křičí: Jděte, pacholci, jděte! Každý ze sebe dělá, že je svobodnej, a když mu dobrák ženská podrží, tak se pak na ni vyserete a ještě posíláte domů anonymní dopisy, že se tady kurvím se ženatejma chlapama... Jarmila křičí, ale usmívá se, zná je... sahají jí na život a ona jak uhýbá, rozlívá polévku. Hrozí jí sběračkou: No tak, že ti dám na držku facku!... Tak zpovzdálí sleduji Jarmilku a srovnávám ji se všemi ženami, co jsem znal... a na Jarmilku hledím s obdivem... na tu naši Jarmilku hledím a vidím, jak je statečná... sám Stalin pro ni asi napsal větu visící mu pod vousisky: Dobří pracovníci jsou jen ti, kteří se nelekejí obtíží... A Jarmilka se opravdu obtíží neleká, je překonává, s nimi zápasí... Jím polívku co nejpomaleji, až jsem s Jarmilkou sám.

V publikované variantě, vydané o dvanáct let později v souboru *Pábitelé*, čteme:

Zlobí se, ale to už vcházíme do jídelny, kde chlapi Jarmilku vítají. „Ty holka, ty ale už seš pěkně nasýpaná. To jsi polkla tvrďák?“

Ale Jarmilka se nedá: „Jen jděte, pacholci, jděte! Každý ze sebe dělá, že je svobodnej, a když s ním ženská trošku pohovoří, tak jí uděláte vostudu a navíc posíláte domů anonymní dopisy, že leze za ženatejma chlapama!“

Jarmilka křičí, ale usmívá se, dokonce je potěšena. Zná je a oni zase znají ji. Chlapi ji hladí po ramenou, a ona jak uhýbá, rozlívá polívku. Hrozí sběračkou: „No tak! Že ti dám na držku!“ A já zpozvdáli koukám na Jarmilku, srovnávám ji se všemi ženami, které jsem kdy znal, a nemohu se vynadívát. Jím pomalu polívku, mám čas a jsem s ní zase sám.

Všimněme si ještě alespoň jednoho úryvku:

Pak jsem nakládal ty nakopané špony do sázecích koryt. Když jsem se rovnal ve hřbetě, vidím, tam cestičkou, jak se zatáčí, si to cape Jarmilka s basou a kbelíkem. Již zdaleka vidím, že mne hledá očima. Přelézám hromadu rozházených cáglí a ptám se jí: Co je? A Jarmilka celá rozžalostněná mi žaluje: Právě jsem se od bab dověděla, že řekl: Kdoví, s kým to ta kráva má! Ale já mu dneska udělám u autobusu bugr... Stoupnu si u dvířek a tak před lidma mu řeknu: Má poklona, pane Kalina Jaroslave, promiňte, že vyrušuju, ale to jsem vám byla dobrá, když jsem se roztáhla po zábavě? A teď řeknete s kým to ta kráva má? No přece s váma, to jsem si od vás nezasloužila, pěkně vám za to děkuju... A Jarmilka usedá na nůši a bije se pěstičkou do čela: Proč já jsem tenkrát na tu zábavu chodila! Proč? To kluci pro mne přišli, pojd' s námi, Jaruš, na vínek, a já kráva šla! Přijde mi takhle se otočit v tu stranu přes stůl a jak jsem se na něj podívala, byla jsem posraná, von taky, tančili jsme spolu a on mi z kola nepustil a pak jsme šli za noci domů, no a tam na příkopě... A Jarmilka se na mne vyčítavě dívá, ale pak jí zasvitlo

v očkách: Ale voni se už o to berou jeho kamarádi... To bude, strejdo, sranda, zavrou mne u jedněch do skříně, pak pozvou i ho a začnou se bavit o mně a naši svatbě... a tu na dané znamení, bude to věta: Tak ať se jde ta kráva vysrat... já otevřu almaru a vystoupím... a co tomu bude Jaroušek říkat? To je dobrej nápad, strejdo, co? Držte mi palce! A vstává, navlíká si popruhy od nůše, zdvihá basu a kbelík a uhání do závodní kuchyně pro obědy. Křičím na ni: Jarmilko, co je dneska k obědu? A ona se otáčí a volá: Polívka kmínová, pak uzený vepřový pupiček a šípkový nektar, ale ten nápad s tou skříní, to je, co? Kývám, že ano, ale už vidím, jak pan Kalina na smluvené znamení dává Jarmilce několik mlaskavých facek, znám jej, je prudký, prchlivý... Ale co?

čteme v původní verzi, v publikované je tato upravená varianta:

Potom jsem nakládal ty špony do sázecích koryt. A když se rovnám ve hřbetě, kdo jiný si to necape cestičkou než Jarmilka s basou a kbelíkem. Přelezl jsem hromadu cáglí.

„Tak jak je to?“ povídám.

„Óo! Zrovna jsem se dověděla od bab, že Jaroušek jim měl říct: ‚Kdoví, s kým to ta rajda má!‘ Ale já mu dneska udělám u autobusu bugr.“ Jarmilka si sedla na basu.

„Stoupnu si u dvířek a tak, před lidma, mu řeknu: ‚Má poklona, pane Jaroslave, promiňte, že vyrušuji, ale na to jsem vám byla dobrá, když jsem si s váma sedla na příkopě, co? A teďka řeknete, s kým to ta rajda má? No to jsem si od vás nezasloužila, pěkně vám za to děkuju.“ Bila se pěstičkou do čela: „Proč jen já tenkrát chodila na tu zábavu, proč? To kluci přišli a: ‚Pojď s námi, Jaruš, na vínek!‘ a já, nána, šla. Sál nabitej a my jsme se s Jarouškem půl roku hněvali. A to mi přišlo takhle se podívat přes stůl a on tam zrovna seděl. A já, jak jsem se tam podívala, byla jsem ztracená

a von taky. Tančili jsme spolu, on mi z kola nepustil a pak jsme šli za noci domů...“

Dívala se hořce, ale pak jí zasvitlo: „Víte, strejdo, jeho kamarádi už se o to berou. Zavřou mě u jedněch do skříně, pak pozvou Jarouška a zavedou řeč na tu naši veselku. A máme smluvený znamení. Až jeden z mých přátel řekne: ‚Ty katolíku jeden prolhaná‘, já otevřu almaru a vystoupím. Co tomu bude Jaroušek říkat! To je dobrý nápad, co? Ale strejdo, držte mi palce!“

Vstává, zdvihá basu a po sněhu uhání do závodní kuchyně.

Volám na ni: „Jarmilko, copak je dneska k obědu?“

Křičí: „Polívka kmínová, uzžený vepřový pupíček a šípkový nektar. Ale ten nápad s almarou, to je, co?“

Kývám, že to je dobrý nápad, ale už to vidím, jak pan Jaroslav, známý průvan, dá Jarmilce u té almary facku.

Ale co?

Citací ukázek lze bohužel postihnout jen tyto drobné průběžné operace. Nelze už postihnout eliminace podstatných částí textu, celých trsů motivů, sekvencí. Především těch, které představují jedinečné dobové dokumenty sociální. Dále nelze postihnout celkovou změnu struktury – posun od neuzavřeného řečového proudu, souhrnu sekvencí, asociací, mikro-příběhů k tradičnějšímu prozaickému typu, závislému na pointování, na operacích s banálním prožitkem, na pomínutelných vnějších příznacích literární doby.

Jakub Deml vzpomíná v *Cestě k Jihu* na varování Otokara Březiny, aby nikdy ex post nezasahoval do svých spontánních zápisů. Podotýká zároveň, že to byl ten Březina, který sám do neuvěřitelných detailů pracoval na každém svém slově. V tomto našem případě nejde samozřejmě o takovou čistou volbu, ale o rekonstrukci příčin, které jsou podle mého názoru ve zvláštních a někde už velice sublimovaných podnětech dobových. Dodatečné obavy z toho, že vzniklé

kreace jsou „málo zapojeny do světa“, že jsou málo sociální, mohou zřejmě být zdrojem osobní motivace k dodatečným textovým změnám. Hrabalovy *Ostrě sledované vlaky* byly vážným signálem této falešné sociability. Jevily se proti ostatním textům jako nepochybný ústup dobovému vkusu, jako snaha vytvořit „něco pořádného“. Jaké rozčarování, když se zjišťuje, že i tyto drobnější texty jsou často rovněž účelovou adaptací původních záznamů.

Když byly v listopadu 1965 v Tváři publikovány úryvky z Hrabalovy netištěné básně „Bambino di Praga“, pobouřilo to značnou část čtenářstva a ještě po zrušení časopisu docházely do redakce dopisy, jejichž pisatelé zdůrazňovali svou bezúhonnost a žádali potrestání autora i redakce. Báseň vyšla skoro současně s Hrabalovou knížkou,¹ v jejíž povídce „Kafkárna“ jsou použity některé sekvence z „Bambino di Praga“, upravené opět už známým způsobem. Nabízelo se srovnání a také na sebe nedalo dlouho čekat. Již v březnu loňského roku byl v Hostu do domu publikován článek na toto téma. Viděl v „Bambino di Praga“ především demonstraci metody, zjistil, že tu lze označit souvislost s českým surrealismem a jeho zbožným snu a asociativních postupů. Protože ale už před třiceti lety bylo zjištěno, že sen a tzv. nadrealita nejsou žádným řešením, shledává, že to s Hrabalovou tvorbou není zdaleka tak v pořádku, jak se všeobecně zdá. Výsledek je asi tento: Publikace starší práce pomohla definitivně určit literární východisko. Protože už bylo dokázáno, že toto východisko má své problémy, a není tedy samospasitelné, má i Hrabal své problémy. Q. E. D. Nejvíce je tu zajímavá přímočarost, s jakou se chápe dílo jen a jen jako nadbytečný přívěsek, pomůcka pro jednoduchou konstrukci teoretikovu.

Ironií je, že problémy, které se tady především vynořují, se sotva týkají toho, zda nás některá poetika

¹ *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, Praha, Mladá fronta 1965.

může spasit, nebo ne. Jak už se s tím v souvislosti se soudobou tvorbou často setkáváme, není otázka porovnání variant Hrabalových textů běžným textologickým problémem, ale součástí závažné problematiky soudobého literárního myšlení. Především proto – abych předešel –, že řadu rozdílností mezi původními a publikovanými texty je zřejmě s malou chybou možné pochopit a rekonstruovat ne jako snahu o větší, průzračnější důslednost, ale právě naopak jako snahu vyhovět houževnatým představám o užitečných literárních útvarech. Zvláštním položením, zvláštní závažností rozdílu variant není ovšem vyčerpána podivuhodnost této situace: uvedl jsem ukázky textů, které nikdy nevyšly, jsou však známy přátelům autorovým, jejich přátelům a některým nakladatelským pracovníkům. Představují část základního fondu autorovy tvorby, představují důvod, pro který bylo s autorem vyjednáváno jako s autorem, představují předobraz toho, co je z autorova díla známo veřejnosti.

Veřejně jsou naopak známy texty, které jsou často – tam, kde jde o přepracování původních variant – jen jakousi běžně literárně přijatelnou informací o textech původních. Tento jev se stal za poslední léta tak běžným, že jeho nekulturnost už pomalu ani nepřichází na mysl. Při ediční práci nad zcela zanedbatelnými texty uznaných autorů se úzkostlivě dbá autentičnosti každého interpunkčního znaménka. Na druhé straně byl v nakladatelstvích a jejich dohlížecích orgánech po léta praktikován zvláštní promyšlený systém tlaku na autora, systém, jehož důsledky – ač v mírnější, subtilní podobě – fungují často dodnes. Autorův text není chápán jako objekt, který může být případně natolik neobvyklý, nový, že nutí prověřovat vlastní zkušenost s uměním a hledat k němu cesty, ale jako surovina, kterou je třeba prací s autorem, tj. tlakem na něho, domyslet, dovést k té prefabrikované podobě, která je v kursu. Vzhledem k tomuto prismaťmu můžeme předpokládat trojí druh

textů: texty pologramotné, texty sdostatek výrazné a texty přijatelné. Texty pologramotné bývají většinou přijaty a podrobeny kolektivní tvůrčí proceduře. Jednak proto, že logicky nejvíce odpovídají návyku na protektorský nadhled, a pak proto, že se už léta předpokládá, že texty pologramotné jsou tím nejvěrohodnějším realistickým svědectvím o našem životě. Práci s autorem se většinou dosáhne toho, že výsledné kolektivní dílo postoupí do druhé kategorie, k textům přijatelným.

Textům dostatečně výrazným a tedy odlišným od homogenní produkce se už dnes teoreticky přiznává právo na vydání. Říká se jim experiment. Ten je ovšem třeba také s autorem domyslet, aby jednak nebyl vyložitelný jako sociální alegorie – a to už se dnes může stát sebeodtažitějším textu – a aby dále byl trochu učesán, učiněn seriózním, aby byl ne jen nějakým hraním se slovy nebo nedůstojnou provokací, ale i seriózní stavbou, jak se s oblibou říká, případně experimentem zároveň angažovaným. Nároky, které jsou tu na autory kladeny, jsou nadlidské a z občanského hlediska je tu myslím nutné chápat spoustu tzv. ústupků. Proto, že tento systém je – ve svém důsledku – velice promyšlený, k nepřehlédnutí úhybný, nepostižitelný a že, což je nejdůležitější, apeluje na přirozenou nedůvěru autorů v sebe sama, na jejich svého druhu bezbrannost. Zřejmě stačí jen jednou uposlechnout zrádného a unavujícího našeptávání a velice těžké je pak hledat cestu zpět. Tlak, který je tu vykonáván, směřuje opět k textům přijatelným. Autoru zbývá buď nepublikovat a čekat na příhodnější chvíli, nebo slevit, aby zdánlivě zachránil alespoň něco. Konečně třetí kategorie, přijatelná tvorba, která je tu ideálem, je taková, která plní tyto požadavky už při samém vzniku. Ať už proto, že autor na víc nestačí, nebo reflektovaně a cynicky plní předpokládané nároky. Její produkty jsou každému z nás důvěrně známé – vychází jich do roka slušná řádka. Jsou trochu tradiční, trochu experimentální, trochu

odvážné, trochu zbabělé a zejména nudné, irrelevantní. Tak je podle mého názoru možné z jedné stránky osvětlit kosmografickou záhadu naší literární přítomnosti – vznik martánského písemnictví uprostřed Evropy.

Toto zdánlivě odtažitě vyprávění o málo zajímavých věcech má pro nás zvláštní důležitost. Neboť porovnání některých dostupných původních verzí Hrabalových textů („Jarmilka“, „Krásná Poldi“, „Bambino di Praha“) s jejich publikovanými variantami ukazuje především postupující vliv útržků takového literárního myšlení na postupné změny v Hrabalových textech.

Opustme představu, podle níž autor při další práci na starších textech směřuje vždy k jejich dalšímu zdokonalování. Podstatné je to, jaké podněty lze při porovnávání obou fází rekonstruovat, jestli, zhruba řečeno, mají změny za cíl zintenzivnění původních podnětů, náběhů, větší důslednost, výraznost, nebo ústup, přiblížení k dobové představě o literárním tvaru, jen vnějšně ozvláštňené. Toto vnější ozvláštňení (zjevné v *Ostře sledovaných vlacích*, prózách poslední knížky, z *Pábitelů* především v „Jarmilce“) pro první moment potvrzuje oprávněnost takových textových postupů: dílo se jeví zvláštní, ale přitom jakoby důvěrně známé, jako vtíravá ozvěna našeho žití. Je to utkvělé literární schéma, oscilující mezi „myšlenkou“ (u „Jarmilky“ bezelstně proklamovaná ideologie prostoty, světectví postav „ze dna“, u *Inzerátu* snaha svědčit o době jinak, než se běžně dělá, u *Ostře sledovaných vlaků* je to ideový konglomerát, o kterém ani nechci hovořit), empirií, motivy, představami a mezi tzv. stavebním postupem. Výsledkem těchto kombinací je v publikované verzi výraznost, originalita, která byla očekávána, která byla takříkajíc na spadnutí. Proto, že vazba mezi těmito texty a provizorním literárním okolím je při bližším pohledu znepokojivě těsná.

Porovnáváním variant zjistíme tyto nejdůležitější posuny: Původní texty jsou obrazně řečeno hustší, na menší ploše soustřeďující více motivů, nápadů, záz-

namů. Mají dále do očí bijící míru hazardu, brutální velkorysost, bezelstnost. Tu zjistíme především ve dvou rysech – v riskantním, nereflektovaném, „šťastně naivním“ využití obscénních momentů, erotického chvastounství, obscénních záznamů a v hazardování, nepointovaném hazardování s empirickým materiálem. A konečně – *orální základ* původních textů je daleko silnější, a nejen to, je tu silnější *zakotvení tvorby v jazyce*, spontánní přiznání k řeči, která je nadřazena všemu ostatnímu, určuje průběh textu, zaručuje jeho překvapivou proměnlivost, šíří, představuje neukončený řetězec zdánlivých vítězství slova nad empirií.

Texty publikované jsou daleko řidší, prostupnější. Jsou samozřejmě ohebnější, více šikovné, rutinované, to ovšem sotva vyvažuje původní rozmanitost. Obscénní materiál je cenzurován, zmírněn a uvážlivě vybrán. Zdá se mi samozřejmě, že tento uvážlivý postup, který tu a tam vkládá původní části záznamů do jinak neutrálního textu jako okořenění, jako pikantní zvláštnůstky, trochu lechtá, napovídá (místo „když mu dobrák ženská podrží“ je dvojsmyslné „když s ním ženská pohovoří“, tento posun můžeme sledovat téměř slovo od slova), že tento postup především navozuje a sugeruje eventuální obscénní prožití. K změnám tohoto druhu se přimykají vnější zásahy tam, kde jde o odkazy na občanskou skutečnost posledních let. Za všechny případy uvádím ještě alespoň jednu ukázkou. V první verzi „Jarmilky“ odpovídá vypravěč na dotaz o svých sourozencích: „*Mám ještě bratra, ale ten je zavřenej, vedl s újezdním tajemníkem rozpravu a tak ho zašili*“, v druhé: „*Mám ještě bráchu, ale ten je už tři měsíce v nemocnici*.“ Zajímavé je tu, jak oficiálním stoupencům realismu, ať již jsou v jakýchkoli úradech, nejvíce vadí momenty, které se jim zdají být dokumentárně realisticky vyložitelné.

Už *Ostře sledované vlaky* se vyznačovaly jedním zvláštním rysem, odlišujícím je od předchozích textů. Byly velice motivicky chudé, spořivě kombinovaly tam,

kde v předchozích se na čtenáře stále útočí obrazy, zárodky příběhů, nekonečné projekcí. Podobně je tomu i s publikovanými variantami textů, kterých si všímám v úvodu. Jde tu o spořivý propočet, který kontrastuje s hazardním opouštěním příležitostí k rozvíjení, jaké u autora vidíme jinde, opuštěním nevyužitých motivů, obrazů, opuštěním zárodečných příběhů. Tento rys je velice závažný – sled výrazných sekvencí se nám může nebo nemusí líbit, můžeme ho podle svého vkusu, zkušenosti a pojetí akceptovat, nebo ne, a nic to na něm nemění. Text kombinující, prořídilý a nutně počítající s vcitováním, je daleko rozplizlejší, stojí a padá s potenciálním sentimentálně ideovým konglomerátem, který je přímo jeho konstrukční součástí, stojí a padá se vcitováním ne příliš valné úrovně. Publikovaná varianta „Jarmilky“ a *Ostře sledovaných vlaků* to dokládá nejlépe. V těchto polohách se pak autor může přiblížit spisovatelství prostřední úrovně, dokonce i takovým sférám, jako je populární píseň, fraška, muzikál. V těchto sférách je na místě uvažovat, co zapůsobí, co říci teď a co potom, jak exploatovat motivy, nápady, jak pointovat. Původní řečový proud se tu redukuje na konverzační obratnost, na běžné zavádění literárního pořádku, a nejen to, jde tu přirozeně i o rovinu noetickou – ctižádostí této tvorby už není naléhavé hledání pohledu, který člověk pokládá za správný, vážný, svůj, ale hledání pohledu atraktivního, zajímavého stanoviska k banálně přijatému jevu. *Ostře sledované vlaky* a zejména poslední Hrabalova knížka jsou na proklamaci atraktivního stanoviska k běžně známým jevům přímo programově postaveny.

Konečně publikované varianty podle mého názoru *opouštějí podstatné zakotvení v řečovém proudu*. Řeč tu má druhotný, ozvláštňující ráz, základní, proklamanou pretencí je svědčit o podstatném, tj. o takzvaném životě, době, lidech, svědčit s použitím literatury. A jak to obvykle bývá tam, kde se hraje tato hra, kde se sugeruje, že je cosi vážnějšího, než je naše podnikání, ztrácejí už v tom okamžiku tyto texty na nalé-

havosti a stávají se velmi lehce přídavkem, okrajovou, okrasnou kuriozitou.

Abych shrnul důvody, pro které se mi zdají původní záznamy většinou podstatně závažnější než jejich publikované varianty: nejsou ústupkem k běžné literární normě, znamenají rozhodně tolik, co jejich upravená podoba, přesněji řečeno obsahují v sobě i ten výklad, který je jim dodatečnou úpravou přisouzen, znamenají však daleko víc. Jejich upravené verze jsou totiž účelovou dobovou interpretací, byť ji prováděl autor sám, a tím nutně i volbou jedné z potencialit (bohužel té nejnešťastnější), ochuzením, simplifikací. Původní záznamy jsou jednostrannější, obtížněji akceptovatelné, kladou větší nároky na styk s textem, nároky na čtení a čtoucího. Nároky na to, aby byl na výši situace, aby buď přijal, nebo nepřijal hru, která mu není usnadněna přibližujícími a zmírňujícími delikátnostmi, dodatečnými textovými manipulacemi, ať už jde o zásahy kteréhokoliv druhu. V publikovaných variacích jde o takový materiálový ústup v trojím směru: o ústup od tvarové neobvyklosti, monstrozity, k banalitě, o ústup od pornograficky vyložitelných sekvencí i jednotlivých výrazů k jejich reflektovanému pikantnímu použití a konečně o ústup od jedinečných a nikterak nezanedbatelných dokumentů dobových k povrchně estetizovanému „bezčasí“.

Na závěr vyvstává palčivá a neodbytná otázka: Čeho bylo dosaženo dodatečnou interpretací vlastního díla sub specie povrchních znaků literární doby? V padesátých letech, kdy texty vznikaly, znamenaly faktickou kvalitu, nebyly zařaditelné: pokud korespondovaly s nějakou náladou (totální realismus), bylo to jen ku prospěchu jejich *důslednosti*. Bylo taky zcela lhostejné, jsou-li publikovány, nebo ne. Publikace upravených variant koresponduje s dobou, kdy už bylo povoleno „moderní“ umění, kdy se zdá, že – s jistými ústupky – lze dělat to správné, čisté, moderní a přitom takříkajíc angažované umění. Je otázka, nejsou-li