

Jankovič, Milan

K poetice dlouhých vět Bohumila Hrabala

Bohemica litteraria. 2014, vol. 17, iss. 2, pp. 7-26

ISSN 1213-2144 (print); ISSN 2336-4394 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132907>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

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

The image features a dark, textured, geometric shape, possibly a piece of paper or fabric, with a white background. The shape is irregular and has a rough, fibrous texture. The word "studie" is written in a white, lowercase, sans-serif font across the center of the dark area. The letters are slightly spaced out and have a subtle shadow effect, making them stand out against the dark background.

studie

K poeiee dlouhých vět Bohumila Hrabala

Milan Jankovič

KLÍČOVÁ SLOVA:

Bohumil Hrabal, věta, „psaní proudem“.

KEY WORDS:

Bohumil Hrabal, Sentence, Stream writing.

ABSTRACT:

The poetry and poetics of Hrabal's long sentences

In the first half of the 1970s Bohumil Hrabal was not allowed to officially publish his texts; yet it is the time when he wrote a number of his most critically acclaimed works. *Obsluhoval jsem anglického krále* (*I served the King of England*) and *Příliš hlučná samota* (*Too Loud a Solitude*) are the two probably best-known of them and often translated into other languages as well. From the genre point of view, both texts diverge (the narrator in *Obsluhoval jsem anglického krále* is markedly narration oriented, while the narrator in *Příliš hlučná samota* can be described as contemplative and reflective), but from the stylistic point of view, important parallels and analogies can be identified. One of them is Hrabal's unique composition technique using „long sentences“, which he himself called „stream writing“. The study discusses the usage and different aspects of the technique.

S dlouhými větami či souvětími, která se rozlévají nadměrným přiřazováním dalších a dalších vět nebo větých členů, se v Hrabalově tvorbě setkáváme často. To samozřejmě neznamená, že by autor vedle toho či spolu s tím nepoužíval podle potřeby věty krátké, znamená to pouze jistou tendenci jeho stylu, která se v jeho způsobu psaní prosazuje živelně, od jisté doby však zřejmě stále vědoměji. Zdá se, že k dominantnímu postavení dlouhých vět přispělo u Hrabala podstatně psaní *alla prima*, bezprostřední zápis představ, slov a vět, jak se vynořovaly v autorově mysli a jak byly zachycovány jeho prsty na klávesnici psacího

stroje. K psaní „proudem vět“ přiřadil Hrabal sice už svůj raný text *Kain* (1949), ale nejvlastnější doménou dlouhých vět se staly teprve texty z první poloviny sedmdesátých let minulého století, následované jakousi druhou vlnou v autobiografické trilogii z první poloviny osmdesátých let. Osobitým způsobem vyústila tato tendence do Hrabalovy „umělecké žurnalistiky“ z devadesátých let 20. století. V každé z těchto tří etap se formoval Hrabalův styl trochu jinak, s převahou té či oné výrazové složky, v podstatě však týměž směrem: k prosazení ničím nestísňené *psané mluvnosti*, kterou autor nazýval „psaní proudem“.

Doložitelně se Hrabal zmiňuje o psaní proudem jako o součásti své poetiky například v komentáři k básnické skladbě *Adagio lamentoso* (1976): „Vzpomínám si, že vlastně já jsem míval a mám dva způsoby vyjadřování se. Třeba to *Adagio lamentoso*, s tím jsem si hrál téměř rok, byla to pro mne rozkoš nůžkami spojovat dva a potom ze dvou třetí a potom ze spojených tří textů udělat čtvrtý, a potom do té čtverylky přidat jeden hlas a zase napsat kvintet, a z kvintetu přidat další hlas v sextet... To je ten způsob *neustále obnovované kompozice* [zdůr. M. J.], moje povídky, třeba v *Pábitelích*, byly tak dělané. Ale potom tady je ten druhý způsob, *spontánní proud a tok vět* [zdůr. M. J.], takový potok souvětí, ze kterých mám tu radost při psaní, že mi najednou mizí, že dělám chyby, že koptám v textu, avšak nit se objeví a já ji navážu, donutím k dalšímu hovoru a pokračování, píšu vesele dál, dokonce se usmívám, protože jsem si vědom toho štěstí, že to ze mne teče, že vytahuji stránky, které jsou dokladem toho, že to myslí ve mně, že jsem zachytil všechno to, co ve mně bylo, co jsem donutil pod dojmem chvil, aby ze mne vyteklo, tak jako krev z podříznutého telátka“ (*Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, sv. 12, s. 306; nadále jen zkratkou SsBH, číselný údaj svazku a strany).

V souboru textů sestavených z autorových komentářů k vlastnímu dílu (v oddíle *Proč píšu ve dvanáctém svazku autorových Sebraných spisů*) najdeme další charakteristiky zmíněné tendence: psát spontánně a rychle, „stíhat klapkami psacího stroje průtočnost svého myšlení“ (SsBH 12: 268). V jednom (nedatovaném, ale zřejmě už pozdějším) komentáři specifikoval Hrabal způsob svého psaní takto: „Teď už si mohu dopřát ten luxus, že píši a la prima, že používám nůžek co nejméně, že ten můj dlouhý text je vlastně obrazem mého nitra, které jsem konečky prstů přehrčel bezezbytku do psacího stroje...“ (SsBH 12: 277). První velký text napsaný takovým způsobem pochází z roku 1971 a jmenuje se *Obsluhoval jsem anglického krále*. Ovšem už v roce 1970 napsal Hrabal *Rukověť pábitelského učně*, text, který můžeme považovat za manifest celého následujícího tvůrčího období. Rychle za sebou následovaly strojopisy knih *Postřižiny* (1970), *Obsluhoval jsem*

anglického krále (1971), *Městečko, kde se zastavil čas* (1973), *Něžný barbar* (1973), tři variace *Příliš hlučné samoty* (1976) a několik dalších přípravných textů ústících do *Adagia lamentosa* (1976). Sklon k psaní dlouhých vět v nich našel své přesvědčivé, ale též vnitřně rozrůzněné uplatnění. Prokázal překvapivě svou platnost jak v poloze reflexivně lyrické, tak v epickém vyprávění. A objevil možnosti nečekaných přechodů a vazeb mezi oběma polohami.

Proměnami Hrabalovy tvorby z těchto let jsem se zabýval v knize *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Torst, Praha 1996), zejména v kapitolách Text jako proud a Pozdní Hrabal, které lze najít též ve výboru *Cesty za smyslem literárního díla* (Karolinum, Praha 2005). Z poněkud pozměněného hlediska, zaměřeného více ke smyslu zdánlivě už jen roztržitěné motivické výstavby, jsem k Hrabalovým „dlouhým větám“ znovu zamířil v příspěvku Motivy-šifry pozdního Hrabala, předneseném na hrabalovském sympoziu v Udine v roce 2005 (*Hrabaliana rediviva*, Filosofia, Praha 2006, s. 11–24). Jestliže se k dané problematice stále vracím, je to zřejmě proto, že jsem tokem Hrabalových vět vždy znovu okouzlen. Oslovují nás jako bezprostřední hovorový projev, zároveň však působí něčím opačným, totiž důsledností své stylizace. Jsou originální slitinou *psaného a mluvného* projevu, což se projevuje ve výrazném zpřehledňujícím členění sponánně chrlených vět a v rytmizujícím opakování jejich návratných prvků, zejména slov, ale celých opakujících se větných intonací. Působivé je nadbytečné či spíše unášející rozrůstání Hrabalových souvětých celků. Vyvolává dojem psaní jako rozpoutaného živlu. Živlu řeči, do jejíž podoby se promítá subjekt autora, ten sebe-vědomý, ale i ten na sebe se tázající, vyvolávaný ze vzpomínek a z podvědomí. Až z takových hlubin čerpá svou sílu Hrabalův styl. Ne náhodou se náš autor v pojetí stylu odvolává na francouzského sémiotika Rolanda Barthesa. Autorita stylu představovala pro oba nenahraditelnou hodnotu: „[...] pozvedá spisovatele jako cosi svěžího nad historií“ (SsBH 14: 43).

K Barthesovu jménu najdeme na příslušném místě Hrabalových *Sebraných spisů* (v jejich devatenáctém svazku) celé tři řádky odkazů. Brzy samozřejmě zjistíme, že zdroj, k němuž rozptýleně a opakovaně poukazují, je vcelku přehledný. Je to několik prvních stránek Barthesova spisu *Nulový stupeň rukopisu* (Československý spisovatel, Praha 1967 [1953], zveřejněný zde spolu se *Základy sémiologie* [1964]). Základní Barthesova teze, z níž potom vyvěrají další podněcující charakteristiky, vychází z rozlišení *jazyka a stylu*: „Jazyk je tedy před literaturou. Styl je skoro za ní: obrazy, mluva, slovník se rodí z těla a z minulosti spisovatele a stávají se pozvolna dokonce automatismy jeho umění. Tak pod jménem stylu se tvoří autarkní řeč, která se noří jen do osobní a tajné mytologie autorovy, do této hypofyziky

promluvy, kde se vytváří první spojení slov a věcí, kde se jednou provždy ustavují celá verbální témata jeho existence. Ať je jakkoli rafinovaný, styl má vždycky cosi surového, je formou bez určení, je produktem nárazu, ne intence, je jakousi vertikální a osamělou dimenzí myšlenky. Jeho souřadnice jsou v úrovni biologie nebo minulosti, ne historie; je „věcí“ spisovatele, jeho skvělostí a jeho žalářem, je jeho samotou“ (BARTHES 1967 [1953]: 13–14). Hrabalovi připadaly takové formulace – například o stylu jako hlasu tajemného těla – tak blízké, jako by byly napsány o něm (SsBH 14: 51). Postihovaly pod pojmem stylu jedinečnost autora ještě před každým jeho sociálním a dobovým zařazením. K němu samozřejmě nutně dochází a spisovatel si je své vazby s historií a s druhými lidmi, a tedy i své odpovědnosti vůči nim, dříve nebo později a tak či onak vědom. Ale ani to by podle Hrabalova/Barthesova přesvědčení nemělo znamenat, že mají být zapomenuty ty prameny jeho tvorby, které jsou jen a jen jeho. Právě v tomto smyslu se jeví styl jako „cosi svěžího nad historií“.

S dalším zařazením stylu do sociálního kontextu spojoval Barthes pojem „rukopisu“. Rukopis považoval Barthes za morálku formy: „[...] je to volba společenské dráhy, do které se spisovatel rozhoduje situovat přirozenost své řeči“ (BARTHES 1967: 16). Ani této odpovědnosti se Hrabal, jak víme, nezříkal. Svobodu svého stylu však střežit nepřestal. Ani v závěru své tvorby, když o svém psaní přiznával: „[...] je vlastně to moje psaní zadržovaný pád, dělám chybu za chybou, nevidím na stroj, nevidím na lístky, které pouze vytahuji, a píší, dokud to kúzle je ve mně, dokud slyším ten diktát... jestli to má formu nebo ne? Co mi bylo a co mi je i dneska po tom?“ (SsBH 14: 77). Hrabalovo pojetí stylu bylo vzdálené vnějším měřítkům formální dokonalosti, bylo v tomto směru v určitých obdobích natolik „surové“, natolik nekonvenční, že muselo po jistou dobu zůstat za ohradou literatury. Hrabalův styl vybočoval z jejích norem i v autorově zralé tvorbě. Překvapoval svou smělou, surrealismem poučenou obrazností, tu však spojoval stále přesvědčivěji s mluvní přirozeností hovoru. Taková je už *Rukověť pábitelského učně*, která vsadila na extatický proud obrazů, významových kontrastů a zvrátů, unášených plynule dlouhou, rytmicky přehledně členěnou větou. Jako by si chtěl její autor vyzkoušet, jaké rozpětí a jakou dynamiku proměn může jeho dlouhá věta unést:

„Jsem ctitel slunce v zahradních restauracích, piják luny zrcadlí se ve vlhké dlažbě, kráčím zpřímá a rovně, zatímco moje manželka doma, ač strážlivá, dělá chybné výkony a vrávorá, humorný výklad hérakleitovské panta rhei mi protéká hrdlem a každé pohostinství na světě je skupina jelenů do sebe zaháknutých parožím hovoru, veliký nápis Memento mori číšící z věcí a lidských osudů, to

je důvod k napití sub specie aeternitatis, olšanské hřbitovy, pankrácká věznice a Bartolomějská ulice zrovna tak, jsem proto dogmatik alergie ve stavu fluidním, teorie rákosu a dubu je mi hybnou silou, jsem polekaný lidský výkřik, který se hrouť vložkou sněhu, neustále pospíchám, abych mohl dvě tři hodiny denně snít nečinně činně, protože dobře vím, že lidský život je krátký a plyne, jako se míchají karty [...]“ (SsBH 8: 179). Svým způsobem mířil Hrabal už v tomto manifestu ke „kosmickému dýchání věcí“, k větám neseným rytmem „nadechnutí a vydechnutí“, jak o něm uvažoval, když se vyznával ze svého obdivu k „nekoječným větám“ Faulknerovým nebo ke Kerouacovu *On the Road* (SsBH 17: 76).

Text *Obsluhoval jsem anglického krále* vychrlil Hrabal na svém psacím stroji, jak víme, za pouhých osmnáct dnů způsobem alla prima. Když charakterizoval svůj způsob psaní, operoval Hrabal dvěma opěrnými pojmy. Je to především *akumulace obrazů*, která musí takovému rychlému psaní předcházet: „A teprve když mám velkou akumulaci, teprve když se ve mně nashromáždí dost myšlenek, obrazů a příběhů, pak teprve s hlavou jako Papinův hrnec sedám ke psaní“ (SsBH 17: 240). Důležitý je však i druhý pojem, *rotace motivů*, kterým Hrabal označuje asociativní řetězení motivů, jež bývá se spontánním způsobem psaní spjata a uvolňuje se nevypočitatelně. O tom, jak sám byl inspirován v hotelu U Modré hvězdy v Sadské vyprávěním bývalého pikolíka (o prodávání párků na nádraží a o návštěvách nevěstince U Rajských) a jak se mu zaslechnuté vyprávění „rotací“ rozrůstalo o další a další motivy a příběhy ve velkou románovou vizi, hovořil autor na besedě v restauraci Hájenka: „[...] no a to nám vyprávěl asi půldruhý hodiny, a já když jsem pak přijel domů, tak najednou ten příběh začal tak jako rotovat, dostal takovou jako velkou rotaci a začal přitahovat fragmenty – a teď je na tom ta legrace – ty všechny fragmenty, které já jsem znal ze všech těch vyprávění mé ženy, pana Vaništy, těch slavných vrchních, těch slavných kuchařů z hotelu Palace a tak dále, čehož jsem byl plnej, ale nemělo to jednotící prvek, vono to dostalo rotaci a najednou ta rotace dostala jistěj smysl, začaly na sebe navazovat ty příběhy, začaly po sobě chňapat, a to už je situace, kdy nezbejvá než sednout a začít psát [...]“ (SsBH 17, s. 286–287).

Rychlé psaní samo o sobě může samozřejmě charakterizovat i projevy grafomana. Jestliže však vznikal tímto způsobem text, který už nebyl přepracováván, snad tu a tam proškrtnut, a který přesto má nejenom tekutost, ale i soudržnost podmanivé románové fikce, potom mluvíme už o něčem jiném: o *spontánní kompozici*, která vytěžila maximum ze svých vlastních předpokladů. Zdá se, že to nejdůležitější nám o nich pověděl sám Hrabal: „Moje texty nelze označit jako rukopis, ale strojopis. Píši jen na psacím stroji. Moje takové texty vznikají dávno

před tím, než jsou do stroje přehrceny, jistý motiv se mi navrácí, nejráději mne ten motiv navštěvuje daleko od psacího stroje, v hlučné samotě hospody, na procházce, za noci mne navštěvují obrazy vízící se k tomuto motivu, ty obrazy jsou nikoliv barevné, ale takové jako ve starém filmu, základní motiv se potom štěpí a navazuje na další obrazy, které jsou v příčinné souvislosti se základním motivem, řadí se, dokonce tak nějak chňapají po sobě a přitahují se, jako když lezete na strom, šplháte do vrcholku, vždy jedna ruka hmatá po vyšší větvi a tak napořád, až do koruny, odkud už nelze jít výš, až kde vládne jen a jen rozhled skrz poslední halouzky. Ten čas, kdy obrazy mne zavalují a vytvářejí nechtěné organon, tu druhou přírodu, ten čas je ten nejkrásnější“ (SsBH 12: 312). Důležitý je i následující dodatek této Hrabalovy sebezpřehlednosti: „A protože píši v mračnu, to jest obklopen obrazy, jichž konec už během psaní prvního obrazu je očekáván a naplněn obrazem, který následuje, píši tak dlouho, až se cítím vyčerpán“ (SsBH 12: 314).

Takovým komentářem doprovodil Hrabal dva svoje nejsilnější texty, *Příliš hlučnou samotu* a *Obsluhoval jsem anglického krále*. V obou případech, ač zjevně rozličných, vyvěrá tok dlouhých vět z potřeby sdělit nějaký celistvý, předem však neuspořádaný, spíše bezprostředně vyvstávající vnitřní svět vypravěče, ať už je tím vypravěčem zbědovaný balič papíru Haňta, který medituje a sní nad drcenými knihami filozofů a umělců, nebo života lačný a životem i historií vzápětí poučený pikolík, kolaborant, milionář a posléze cestář Dítě, nalézající v závěru knihy cestu k lidem a k sobě samému. V dlouhých větách obou textů – v *Příliš hlučné samotě* s převažujícím laděním lyrickoreflexivním, v *Obsluhoval jsem anglického krále* s výraznou epickou motivací – se odehrává něco obdobného: samoobrozování spontánně vržených obrazů. Jeden obraz vyrůstá organicky z druhého, jakoby už v něm připravený. Právě to pojmenoval Hrabal jako „nechtěné organon“ či „druhou přírodu“. Dlouhé věty poskytly takovému způsobu psaní nestísňený prostor. Nestísňený tematicky, s možností rychlého přecházení od tématu k tématu v rámci jediné věty či souvětí, ale nestísňený ještě i jinak, syntakticky, s možností volného přistavování dalších a dalších větných částí nebo i celků, oddělených jen čárkou nebo třemi tečkami, po kterých větný proud pokračuje. Jinak řečeno: prostor mezi dvěma tečkami se u Hrabala rozšiřuje a dynamizuje.

V dlouhé větě Bohumila Hrabala rozeznáme snadno úseky, které by mohly být samostatnými větami. Co se však stane, když takovou plynoucí výpověď „rozporcujeme“ na věcně a syntakticky odůvodnitelné větné celky? Zmizí jejich spontánně vytvářená, spíše gesticky vržená než syntakticky propracovaná jed-

nota, zmizí spoluprožívání právě takto vytvářené fikce, jež má svůj spád a rytmus, svou logiku, svou skutečnost, jimž je třeba se oddat. A je-li naopak čtenář do takového spoluprožívání vtažen, může být obdařen významy, jež v daném textu nikde přímo vysloveny nejsou, a přece zážitek z daného textu ovládají. Vzpomeňme si, jakou poezii vydobyla Hrabalova dlouhá věta z věcí nejobyčejnějších například ve vzpomínce pikolika na dětství strávené u babičky, která se svérázně živila praním a prodejem prádla u Karlových lázní: „To potom večer, to bylo krásné, když ve tmě najednou vyletěly bílé spodky z okna klozetu Karlových lázní, bílá košile na tmavém pozadí tý propasti mlýna, to v našem okně zazářila na chvíli bílá košilka nebo ty bílé spodky, a babička je dovedla na hák chytnout v letu ještě dřív, než dopadly dolů do hlubiny na mokré a lesklé ráfky, to někdy za večera nebo za noci, kdy od vody z hloubi táhnul průvan a tříšť vody vznášela se vzhůru a babičku voda a déšť lískala do tváře tak, že se někdy musela s tím průvanem servat o tu košili, přesto babička se těšila na každý den, a zvláště na čtvrtek a pátek, kdy cestáři si měnili košile a spodky, a protože vydělali peníze, tak si koupili ponožky a spodky a košile nové a ty staré vyhodili oknem z Karlových lázní dolů, kde na ně číhala babička s hákem, a to prádlo pak vyprala a spravovala a rovnala do příborníku, a pak to roznášela po stavbách a prodávala zedníkům a pomocným dělníkům, a tak skromně, ale dobře si žila, že i mně mohla kupovat rohlíky a mlíko na bílý kafe... to byl asi můj nejkrásnější věk... [...]“ (SsBH 7: 37). V Hrabalových dlouhých větách (ano, i v jejich občasných vyšinitých z vazby!) můžeme prožívat nezvyklý způsob spojování a mísení věcí, jejich novou hierarchizaci. A ta se pro nás stává, byť přímo nepojmenována, tou nejcennější informací: i takto je možno vidět svět – médiem spon-tánně sjednocujícího a hovorově uvolněného stylu.

Příznačnou stránkou Hrabalových dlouhých vět v textech z první poloviny sedmdesátých let je mísení poloh reflexivnělyrických s epickými. Mnohopolohová je už *Rukověť pábitelského učně* (1970), taková je i nevelká, ale výrazná *Družička* (1972), slučující existenciální vnitřní monolog s anekdotickou banalitou a komikou. Tato povídka (původně s názvem *Peruť imbecility*) ohlašuje už zjevně autorův příklon k jinému typu „hovoru“, než jaký ovládaly jeho prózy ze šedesátých let: „Povídám, už nepotřebuješ hledat společného jmenovatele svých bližních, raději, synáčku, předstírej, že jsi němý, že už neslyšíš, raději, obklopen přívalem řeči, naslouchej vnitřnímu monologu ztraceného mládí, raději naslouchej tajemství stejnosti a samota, do které vstupuješ, tě nebude děsit a mlčením se raději dostávej za oponu lidského hovoru, abys stanul tváří v tvář zrcadlu ticha“ (SsBH 8: 185). Samozřejmě ani teď si Hrabal nenechá ujít příležitost, aby „řízнул“

svůj vnitřní monolog nějakou kontrastní polohou, uzemňující trapností nebo hravou komikou. Ale za tím vším zesílil nový, lyrickou reflexí prostoupený tón. Jakoby už v předzvěsti *Adagia lamentosa* píše Hrabal v roce 1982 *Variace na téma jedné slečny*, básnivou prózu se silným existenciálním nábojem. Připomeňme si několik vět z jejího závěru: „Když jsem sestoupil k lesnímu potůčku, omývám si obličej. Teď znovu a opět si chrstám do tváře vodu té strouhy a ochutnávám tak plnými dlaněmi ten luční živel a zvolna ochutnávám a vychutnávám destilované šťávy vesnických krasavic, které dávno pohřbeny na hřbitůvcích, cezeny vřesem a pískem, spádem se zčistily do vrstevnic aromatických vod. Nabírám z té lesní kroupky plné hrstě a vychutnávám nejen mrtvolu, které tě živí, ale chutnám i tvoji budoucnost, která je i jistou budoucností mojí. A tu chvíli mne ovanula křídla veselé věčnosti, přivírám oči a usmívám se blaženě do proudění stále silněji a silněji se pohybujících tvých perutí. Smáčím v té svatě a zemí svěcené vodě prst a křtím se a žehnám znamením kříže, vertikálou tvého pohlaví a horizontálou tvých úst. Tak zařeknut a zčistěn, kráčím dál hlubokou nocí, sám jako popravčí mistr, jako kat. A je mi příjemně a sladce“ (SsBH 8: 269–270).

Tato poloha Hrabalovy tvorby zůstává méně známa, ale pozor: právě z jejích motivů, z konfrontace vnitřního monologu s přesahující dimenzí věčnosti vytryskly nejenom *variace Adagia lamentosa*, ale též, byť jinak laděné *variace Příliš hlučné samoty*. (Tedy též texty jako *Staré noviny* nebo *Stůl*, kterému chybí noha, kde už jsou některé motivy tohoto Hrabalova vrcholného textu přímo doložitelné.) Ostatně podstatné motivy *Příliš hlučné samoty* jsou předjaty, jak si ještě ukážeme, už v závěru textu *Obsluhoval jsem anglického krále*.

Hrabalovy dlouhé věty jsou poddajným prostředím neustálých tematických proměn, ale jsou také znakem jejich vnitřní, stále pokračující zpovědní jednoty. Proud slov a vět má u Hrabala svou hlubší motivaci – bývá spjat s vnitřním monologem autora (SsBH 17: 240), který má „formu zpovědi“ (SsBH 17: 263). Zabarvení takového „proudu“ může být různé. Například až extatické – takové je v některých partiích *Příliš hlučné samoty*. Jindy je to směs jakéhosi melancholického mýtu s epickým vyprávěním, nebo směs polohy reflexivní a lyrické (v závěru *Anglického krále*).

Ve stati O tvůrčí metodě, židenické babičce a středoevropanství říká Hrabal: „Naučil jsem se chápat, co to je proud. Co to je vnitřní monolog a co je proud slov a vět“ (SsBH 17: 240).

Ještě i v poslední etapě svého psaní, ve zdánlivém rozvolnění jakékoliv formy (ve svých nikdy neodeslaných, ale zveřejňovaných dopisech Dubence) si je Hrabal dobře vědom, jakou nenahraditelnou hodnotu ve svém zdánlivě nedbalém

stylu uchovává: „[...] velký půvab těch dopisů je, že to je všechno alla prima. Tak bych řekl, že někdy jsem se trochu zhlídnul v té rytmezaci, v té členitosti, v tom přeskokování period“ (SsBH 17: 248).

V textu Každý může prožít tvořivý život Hrabal své pojetí vnitřního monologu ještě upřesňuje: „Lze tedy hovořit o vnitřním monologu, který zachycuje vše, co se vynořuje z podvědomí anebo pod nárazem třeskuté skutečnosti. [...] A tak jsem vlastně více než čtvrtstoletí psal ty svoje marginální poznámky k tomu, co vidělo moje oko, co slyšelo moje ucho a co vyvěralo z mého podvědomí“ (SsBH 18: 327). A na následující straně téhož textu Hrabal dodává: „Já totiž napřed v hlavě sám se sebou vedu hovory, sám sobě převypravuju to, co vzniká ve mně z přebytků obrazů, které mi přinesla skutečnost, vždycky se mi chce psát, až když mám velkou akumulaci právě toho všeho, co mne na mně a i na životě těch druhých nejen uvádí v nadšení, ale co mne i pobuřuje“ (SsBH 18: 328).

Vracím se k označení, kterým jsem letmo charakterizoval (o několik odstavců výše) zabarvení dlouhých vět v *Příliš hlučné samotě*: extaticnost. Ať už pod tím označením rozumíme z běžných souvislostí vytržený stav mysli nebo její unesenost něčím mimořádným, Haňtův monolog nám nabízí pro obojí působivé doklady. Unikají (naštěstí) přehledné schematizaci, o jistou charakteristiku funkce dlouhých vět v Haňtově monologu se nicméně můžeme pokusit. Jejich elementárním výkonem je shrnout mnohost (dojmů, myšlenek, pocitů) v nějaký uchopitelný, zřetelně rozčleněný slovesný útvar. Už na této úrovni můžeme v Haňtově projevu zaznamenat jisté odchylky od běžného sdělení, například anaforicky se opakující východisko nějaké části výpovědi nebo několika za sebou jdoucích, ale tečkou nezakončených vět: „**Třicet pět let** lisuji starý papír a knihy, **třicet pět let** se umazávám literami, takže se podobám naučným slovníkům, kterých jsem za tu dobu vylišoval jistě třicet metrů, [...] a tak za těch **třicet pět let** jsem propojil se sám se sebou a se světem okolo mne [...]“ (SsBH 9: 9). Opakováním některého výrazu mohou být ovšem stejně dobře protkány ty části výpovědi, které náležejí k jejímu jádru: „[...] já si naberu do zobáčku krásnou větu a cucám ji **jako** bonbon, **jako** bych popíjel skleničku likéru tak dlouho, **až** ta myšlenka se ve mně rozplývá tak **jako** alkohol, tak dlouho se do mne vstřebává, **až** je nejen v mém mozku a srdci, ale hrká mými žilami **až** do kořínků cév“ (IBID.). Daleko účinnější jsou variace rozvíjející nějaký výchozí význam řadou obrazných paralel. Tak třeba následuje po kratičké větě „Nejsem víc než něžný řezník“ její několika-násobné metaforické rozvedení: „Knihy mne naučily zálibě a radosti z pustošení, já miluji průtrže mračen a demoliční čety, postávám celé hodiny, abych viděl, jak pyrotechnici spřaženým pohybem, jako by pumpovali gigantické pneumatiky,

vyhazují celé bloky domů, celou ulici, nemohu se do poslední chvíle vynadávat na tu první vteřinu, která nadzvedne všechny cihly a kameny a trámy, aby pak nastala chvíle, kdy domy se sesouvají tiše jak šaty, jak oceánský parník po výbuchu kotlů rychle na mořské dno“ (SsBH 9: 10–11). Kdo to říká? Nedobrovolně vzdělaný balič starého papíru nebo básník, který se prolnul do jeho monologu? Jistě platí spíše to druhé, ale svým způsobem platí nadále i to první. Hrabal se ztotožnil s postavou, kterou vytvořil, natolik, že přejímá její pohled na svět, aniž by se proto vzdával toho svého. Obojí se stále prostupuje. Dokonce i potom, kdy (ve třetí variaci *Příliš hlučné samoty*) „úzkostlivá čeština“ ironicky zvrství „dryácký“ obsah Haňtova příběhu a zvýší tak třeskutost textu. Haňtův pohled ze dna světlíku či sklepení vzhůru, k vidině krásnějšího světa, je pravý, a neklame ani jeho vzrušená řeč. Haňtova každodennost se neustále mísí s básnivou extatičností a mezi obojím trvá, nebo je co chvíli vystupňováno vzájemné napětí. Dlouhá věta často obsáhne a nabídne ke konfrontaci oba póly, neobyčejnost a obyčejnost zároveň: „Tak vracím se jako hořící dům, tak jako hořící chlív, světlo života vychází z ohně a oheň zase ze smrti dřeva, nepřátelský žal zůstal na dně popela a já třicet pět let na hydraulickým lisu presuji starý papír, pět let mám do důchodu a ta moje mašina půjde se mnou, já ji neopustím, šetřím si, mám zvláštní spořitelni knížku a půjdeme do důchodu oba dva, protože já tu mašinu od podniku koupím [...]“ (SsBH 9: 13).

Někdy je ta Haňtova neobyčejná obyčejnost dramaticky vystupňována. Tak třeba na začátku čtvrté kapitoly, kde k mimořádnému účinku úvodní scény přispívá i hlásková instrumentace: „Jedno odpoledne mi přivezli řezníci z masny nákladní auto plné **krvavých papírů** a **zakrvácených kartonů**, **plné lodny papíru**, **který jsem nesnášel**, **protože ten papír** sladce voněl a já jsem byl **vždycky zakrvácený** jak **řeznická zástěra**“ (SsBH 9: 30). Za podstatnější tu samozřejmě budeme považovat hru vystupňovaných protikladů, které tato věta uvádí. V síleném roji masařek, připomínajícím gigantické obrazy Jacksona Pollocka, se přiopilému Haňtovi zjevují postavy dvou mužů, jejichž myšlení směřovalo k opačným pólům a principům světa: „Viděl jsem, jak Ježíš zaklíná modlitbou skutečnost, která směřuje k zázraku, zatímco Lao-c' Velkou Cestou sleduje zákony přírodní a jedině tak dospívá k učené nevědomosti“ (SsBH 9: 31). Na tomto základě se potom rozvíjejí mnohonásobné variace pojmenování téhož kontrastu, které patří k vrcholným pasážím Hrabalova textu. Ani teď nechybí hra hlásek, která se spoluúčastní na děsivé scénérii, nechybí však ani rytmus zřetelného členění dlouhé věty: „A na červený knoflík stěna presu zmáčená krví se vracela nazpátek a já jsem do volného prostoru koryta házel oběma rukama

zakrvácené škatule a krabice a obaly provlhlé krví a výpary masa, našel jsem ještě sílu, abych nalistoval v knize od Friedricha Nietzscheho stránky o tom, jak s Richardem Wagnerem uzavřeli hvězdné přátelství, abych tu knihu pak ponořil do koryta jako dítě do vaničky a potom rychle oběma rukama odháněl od tváře roje modrých a zelených much, které mne bičovaly do tváře jak větvičky smutečních vrb ve vichřici“ (SsBH 9: 32).

Mimořádně účinné bývají dlouhé věty tam, kde propojí nesourodou nebo i drsně kontrastní mnohost. Tak naslouchá prací zbědovaný Haňta, když si na chvíli lehne na podlaze dílny do důlku ještě teplého po jedné z cikánek, „konkrétní hudbě“ ulice a činžáku, v jehož sklepení pracuje; naslouchá proudění odpadových vod a fekálií, stahování klozetových řetízků a slyší i zvuky z podzemí, kvičení a pískot bojujících krys. To vše se v Hrabalově větě propojí v jediný akord (SsBH 9: 41).

Lehce a bez zábran, uvolněno euforií z nadměrného pití piva, kterým se Haňta při své dřině osvěžuje, mísí se na jiných místech v jeho monologu všechno, co prožívá a co prožil, co vyčetl z knih a čemu se otvírá v útržcích myšlenek z nich – třeba když sestupuje po žebříku do sklepa pod svou dílnou, aby si tam při světle žárovky četl věty z Kantovy *Teorie nebes* o tom „[...] kterak při tichu, všeobecném tichu noci a klidu smyslů hovoří nesmrtelný duch nepojmenovatelnou řečí o pojmech, které se sice dají chápat, ale nikoliv popsát [...]“ (SsBH 9: 44). Svému překladateli do němčiny připomněl později Hrabal: „Filozofické citáty byly napsány tak, jak je Haňta lehce komolil. Jednak byl tak trochu opilý, ale hlavně ty útržky citátů mu byly šifrou, útržky, kterými byl oslněn...“ (SsBH 18: 230; zdůr. M. J.). Svým způsobem to platí o Haňtově monologu vůbec: má svou autentičnost projevu člověka, který je nedobrovolně vzdělán, ale má také dar básnivého vidění a pojmenování, kterým se nad svou skutečnost povznáší. Obojí se zde zcela přirozeně slučuje v tom, co Hrabal nazval „hovorem“: „[...] Hlučná samota je psána hovorem, tedy Haňta všechno to, co četl, hovorem převyprávěl“ (IBID.: 231).

Převyprávěný hovor je pro Hrabala, jak se zdá, tím pravým prostředím, ve kterém se daří jeho dlouhým větám. Přesvědčuje nás o tom řada jeho zralých textů, také kniha *Obsluhoval jsem anglického krále*. Proč napsal její autor jako podtext titulu označení „Povídky“, a ne román, za jaký by mohla být (a někde také bývá) jeho kniha považována? Řekl bych, že hlavně proto, že příběhy a osudy, které se v ní románově splétají, nejsou představeny jako důsledně epicky objektivovaná fikce, nýbrž naopak jsou vyprávěny jakoby „na cestě“, nehotové, s plným zaujetím vyprávějího subjektu. Ten svou spolupřítomnost netají, spíše ji

na počátku všech kapitol výraznou formulí zdůrazňuje. Jeho „Dávejte pozor, co vám teďka řeknu“ jej zdánlivě staví nad vyprávěné dění, ale i to se ukáže být pouze pokračující hrou. Identita tohoto vypravěče je při všech životních kotrmelcích, kterými projde jako pikolík, číšník, kolaborant, hoteliér a nakonec cestář v opuštěné krajině, značně pomyslná a ukazuje nejspíš k autorovi, ne k tomu konkrétnímu životopisnému, ale k tomu, který nás stránku za stránkou oslovuje svým textem-hovorem. Dlouhé věty v něm nejpřesvědčivěji odkrývají svůj zdroj: unesení skutečností, nebo spíše tím, co všechno je v ní možné. Jsou potřebné k tomu, aby na jistých místech dosahovalo vyprávění svého vrcholu, aby proudem slov a vět byla nějaká fikce daným slovesným výkonem dotažena k maximu: „[...] a teď jsem věděl, že to U Rajských musí být ne pěkné, ne krásné a rozkošné, ale rajské, vzala mne za hlavu a přitiskla si ji mezi prsy a ta prsa voněla, zavřel jsem oči, a jako by se mi chtělo spát, tak krásná byla ta vůně a ty tvary a jemnost kůže, a ona mně dávala hlavu níž a níž, a voněl jsem jí k břichu a ona oddychovala a bylo to tak zakázaně krásné, že jsem si nepřál už nic víc než tohle, na tohle že každý týden si našetřím na horkých párcích osm set a víc, že mám krásný a vznešený cíl, jak říkával mi tatínek, abych vždycky měl cíl a že budu zachráněn, protože budu mít pro co žít“ (SsBH 7: 14).

Tak je tu se závěrečným ironickým zvlněním představen jeden z odstínů vypravěčovy vzrušené, k citovému a smyslnému maximu unášené řeči. Příznačný pro ni je výčet dalších a dalších možností téhož, variace výchozího motivu, která se rozlévá samospádem pohotově nalézáných slov a překvapivostí jejich spojení. V Hrabalově dlouhé větě mu nic nestojí v cestě, žádný normativní, ať už etický nebo syntaktický zákaz nebrání vybavujícím se představám a rozpoutaným fantazijním vizím. Vlastně i v kresbě charakterů postav a v motivaci dějů sehrává postup variačně rozehraných (a nejednou do grotesknosti vystupňovaných) motivů – svou roli. Tak klade s dětským nadšením na celý koberec stokoruny jako karty tlustý pan Walden, zástupce firmy Berkel (SsBH 7: 31), tak jsou nasvíceny obžerné scény v hotelu Tichota a celá přízračná atmosféra v něm, tak je vylíčena vizitace slečen burziány v chambre séparé jednoho vyhlášeného pražského hotelu (SsBH 7: 79), tak je vzápětí popsána slavnostní hostina k uctění habešského císaře v témž hotelu Paříž, pečení a servírování nadívaného velblouda, podané dvakrát jedinou dlouhou větou (SsBH 7: 87–88; 88–91). Gargantuovská mnohost všeho, ale především hra jazyka, pojmenování, jež se tu shlíží ve svých tvořivých možnostech, také to je jedna z možností extaticky uneseného proudu řeči.

Už v kapitole *Obsluhoval jsem anglického krále* prokázala Hrabalova dlouhá věta schopnost vystupňovat vypravěčovo unesení viděnou nebo prožívanou

skutečností a podílet se tak – už ve významovém dění mezi dvěma tečkami – na vytvářeném epickém nebo dramatickém napětí. Když se po hostině, na níž je shodou okolností vypravěči příběhu udělen od habešského císaře vysoký řád, zjistí ztráta zlaté lžičky a podezření padne právě na tohoto vypravěče, který ji jako poslední ze stolu odnášel, je to zase dlouhá věta, která v jediné vlně vyjádří stavy jeho zoufalství, sebevražedného rozhodnutí, děsu a katarze z nečekané záchrany kdesi v lesíku za městem: „[...] a rozhodl jsem se, že se oběsím, a jak jsem poklekl, něco se dotklo mé hlavy, chvíli jsem tak byl na kolenou, pak jsem zvedl ruce a nahmatal jsem boty, špičky dvou bot, hmatal jsem o kousek výš a tam jsem nahmatal dva kotníky a punčochy na studených lejtkách... zvedl jsem se a číchal jsem až k pasu nějakého oběšeného a tak jsem se polekal, že jsem se rozběhl a dral jsem se ostrými starými větvemi, trhal jsem si obličej a maso z uší, ale prodral jsem se až na cestičku a tam jsem se svalil a s provazem v ruce jsem omdlel... [...]“ (SsBH 7: 95). Víc a víc do epického děje je vtahována řeč vypravěče v závěru této kapitoly a v kapitole následující A hlavu jsem už nenašel.

Hrdinovo seznámení s Němkou Lízou a všechno, co následovalo až k potupným pro něho koncům v německém tehdy už Chebu, je v jeho vyprávění obestřeno nenásilnou, leč stále přibývajícím ironií. Není to hned sám vypravěč, kdo takový postoj zaujme, je to spíš ironie autora skrytého v rázu utváření textu, v konfrontacích, které se tu samy nabízejí. Krok za krokem se mění i vypravěčův vztah k Líze. Jestliže v něm dříve převládalo okouzlení smysly, bylo to právě porovnání mezi ním a tím, co od něho teď fanaticky nacionálně zaujatá Líza požadovala, co jej přivádí k vystřízlivění: „A když jsem si představil, že to všechno s tím budoucím dítětem se má odehrávat zrovna tak, jako jsme chodili s krávou k bejkovi a s kozou k obecnímu kozlovi, takhle jsem se díval tou alejí sloupů a soch, a na konci jsem viděl, že tam nic nevidím, že to, co tam vidím, je k uleknutí, malý obláček velké hrůzy, která mne obešla kolem dokola...“ (SsBH 7: 107). Ponižující prohlídka u lékaře, který má potvrdit, že vypravěčovo semeno je vhodné k tomu, aby oplodnilo Němku, proces jeho sebeuvědomění dovršuje.

Hrabal umí se svým vypravěčem podle potřeby splynout, ale také se od něho odlišit, ne hodnotícím soudem, ale tím, jaké světlo na něj nechá dopadat v událostech, které se na něho řítí. Jeho hrdina je takový, jaký je: ctižádnostivý a zaujatý svým prospěchem, je však také bystrým pozorovatelem. Nepřekročí tedy kompetenci, která je mu od počátku prisouzena, když pod přívalem vnějších událostí obrátí v jisté chvíli svůj zvědavý pohled na sebe sama: „[...] a tak jsem chodil po perónu a přišlo mi podívat se na sebe do zrcadla, a jak jsem se na sebe

podíval, tak jsem najednou viděl sebe sama jako cizího člověka, jako ty všechny Němce ze všech krajů a odstínů povolání a nemocí a zálib, a které jsem, protože jsem obsluhoval habešského císaře, uhádnul, protože jsem konec konců byl školen panem vrchním Skřivánkem, který obsluhoval anglického krále, a tak jsem se na sebe podíval, a úhlem toho pronikavého pohledu jsem viděl sám sebe přesně tak, jak jsem sebe neviděl, jako Sokola, který – když popravovali české vlastence, tak se dával prohlížet nacistickými doktory, zda budu schopen obcovat s nacistickou učitelkou tělocviku, a zatímco Němci vyvolali válku s Ruskem, já jsem měl svatbu a zpíval jsem *Die Reihen dicht geschlossen*, a zatímco lidé doma trpěli, tak já se mám dobře v německých hotelích a hotýlcích, kde posluhuji německé armádě a *eseswaffe*, a jak válka skončí, tak jako tak nemohu už nikdy nazpátek do Prahy, viděl jsem, jak mne někde ne věší, ale jak já sám sebe věším na první lucernu, jak sám sobě v nejlepším případě dávám deset let i více... [...]“ (SsBH 7: 121–122).

Průběh dalších událostí a náhod (vězení na Pankráci omylem) obavy našeho hrdiny, jak víme, nepotvrdil. Poskytl naopak autorovi (tomu skrytému v pleťtu textu) příležitost naplnit ironicky vypravěčův utkvělý sen, stát se velkým hoteliérem. Vše potřebné pro nové dějství jeho příběhu je připraveno: v troskách hotelu U Města Amsterodamu v Chebu zahyne při náletu jeho žena Líza, spolek pro pomatené děti si odváží synáčka Siegfrieda, jehož údery kladivem do hřebíků zatloukaných do podlahy budou jeho otce ještě dlouho děsit. Kufřík se vzácnými známkami, ukořistěný Lízou za války kdesi v Polsku, je nicméně zachráněn a nové dějství vypravěčova příběhu se může (po odpykání půlročního trestu podle malého dekretu) uskutečnit.

Hrabalova technika dlouhých vět se příliš nemění, vládne v nich nadále spontánní přiřazování vět a větných členů někdy tak syntakticky uvolněných, že jejich ráz vystihuje nejpřesněji metaforické označení „proud“. Přitom by nám však nemělo ujít, jak bohaté, významově odstíněné možnosti takové volné a dlouho nekončící přiřazování vět a větných členů nabízí. V kapitole *Kterak jsem se stal milionářem* čteme nejprve o tom, jak si náš hrdina nechal vybudovat na místě opuštěného velkolomu svůj originální hotel: „[...] základem hotelu byla ohromná kovárna s hliněnou podlahou a dvěma komíny, nechal jsem i čtyři kovadlinky tak, jak byly, všechna kladiva a všechny kleště visící na černých zdích, nakoupil jsem kožené klubovky a stoly, všechno podle rady architekta, blázna, který to, o čem sníval, prováděl pro mne, a byl tak nadšený, tak jako já, protože jsem hned ten den, kdy byla adaptována ta kovárna, hned jsem tam spal, totiž tady v těch komínech a kovářských pecích, tady se na rožnících před samými

hosty měly péct šašliky a živáňské pečeně, tak tady jsem první noc slyšel údery, ale byly tak slabounké, do hliněné podlahy ty hřebíky šly rychle jako do másla, že nastal útlum i v mé hlavě a já jsem ještě s větší chutí se dal do stavby hostinských pokojů [...]“ (SsBH 7: 139). Potvrzuje se tu funkčnost dlouhých, volně přiřazovaných vět s měnícími se podměty, s možnostmi tematických odboček, vsuvek a nečekaných prolnutí (viditelných nejen v citovaném zlomku, ale ve větě téměř na dvě strany s několika „odpočinkovými“ třemi tečkami, po kterých věta pokračuje dál). Popis nebo líčení bývá častým obsahem takových vět, mohou však též evokovat dynamiku nějakého (i vnitřního) dění, jeho reflexi. A mohou tudíž poukazovat k subjektu vyprávění, který ovšem přesahuje životopisného autora, je průsečíkem všech působících sil textu a dožaduje se navíc účasti vnímatele.

Hrabalův vypravěč v textu *Obsluhoval jsem anglického krále* není ustrnulý, je plastický, přijímá v dalších a dalších situacích vyprávění nové role. Opustit po únoru 1948 vrchol a chloubu svého snažení, hotel V Lomu, ne už jen jako výdělečný podnik, ale jako svého druhu umělecké dílo, nebylo pro jeho majitele zprvu životní prohrou. Paradoxně jej totiž daná situace zařadila mezi ty, jimž se chtěl celý předchozí život vyrovnat, mezi milionáře, i když je tato pocta pro něho shodou dějinných okolností spojena s odchodem do sběrného tábora ve Svatém Janu. Vlastně i o své přijetí tam se musí vynasnažit, musí o ně „žadonit“, až nakonec se nad ním milicionář v bráně „smiluje“ a zapíše ho jako internovaného. Ironická a záhy do grotesky vystupňovaná hra právě začala a náš vypravěč se jí s bystrostí a s fantazií sobě vlastní s chutí účastní: „Takže v bráně seděli milicionáři a milionáři chodili a vraceli se zahradou, a museli se vrátit a projít branou, kterou milicionáři pokaždé otevírali a zase zavírali a zamykali na klíč, avšak kolem dokola nebyl ani plot, ani zeď, takže i milicionáři si sice zkrátili cestu přes zahradu, ale pak se v nich hnulo svědomí a vrátili se k bráně a obešli ji s klíčem zahradou a odemkli a vešli tou branou, a zase ji zamkli a pak šli kolem té brány do internátu“ (SsBH 7: 148). Dlouhé věty posloužily k vystupňování absurdních situací a komiky z nich plynoucí. Milionář převlečený za milicionáře vyhlásí likvidaci tábora, milicionáři jsou vyvlečení na svobodu, ale vracení se a vkleče prosí milionáře převlečené za milicionáře, aby jim byl poskytnut azyl (SsBH 7: 151). Vypravěč se tím karnevalem baví, ale dochází mu rovněž, že jej milicionáři za sobě rovného nepovažují. A toto poznání každým dnem sílí a vede k zásadnímu obratu.

Byla mu přidělena práce, která „nebyla pro milionářské ručičky“, krmení několika set poštovních holubů, kteří patřili bývalému kněžskému internátu.

A právě při takovém krmení byl vypravěč „zasažen holubím poselstvím“, jež je zde podáno opět dlouhou, teď už ne komicky, ale lyricky laděnou, na vystupňovaném obrazném pojmenování založenou větou: „[...] a jak jsem vyjel, tak všech čtyři sta holubů se spustilo ze střechy a letělo mi vstříc, takový stín letěl s nimi a šustění peří a křídel, jako by se sypala z pytle mouka nebo sůl, a ti holubi si posedali na ten vozík, a kteří se tam nevešli, tak se mi posadili po ramenou a vzduchem letěli a tloukli křídly kolem mých uší, zaclonili mi skoro celý svět, jako bych byl v ohromné vlečce, táhnoucí se za mnou a přede mnou a já jsem ukrytý docela v té vlečce z pohybuujících se křídel a osmi set jako borůvky krásných očí, a táhnul jsem to všechno, musel jsem vzít ojku oběma rukama, milionáři se mohli potřhat smíchy, když mne viděli zasypaného v holoubcích [...]“ (SsBH 7: 154). Náš vypravěč pochopil, že mnohonásobným milionářem se stal teprve teď, když mu ti holoubci nabídli své přátelství.

V závěru vyprávění o internačním táboře milionářů jsou ještě dvě dynamické dlouhé věty. Ta první nás vtáhne do scény, v níž je vypravěč znovu zasypan, tentokrát nikoliv holoubky, ale umělými zuby, když spolu s jiným milionářem, továrníkem na umělé chrupy, hledá na jeho chatě ukryté peníze, potřebné na poslední večeri internovaných. Nakupení úděsné mnohosti zpřítomnil náš vypravěč takto: „[...] v tom kufru byly samé umělé zuby a dásně, všechno bylo v tom množství děsné, samá ta růžová patra s bílými zuby, stovky umělých chrupů, a tak jak jsem stál na žebříku, polekal jsem se, jak masožravé rostliny vypadaly ty zuby stisknuté a pevně zaťaté, některé pootevřené, jiné rozevřené, jako by ten umělý chrup zíval, až se vyvracel z pantů, a já jsem padal naznak, a na sebe jsem nejdřív vysypal, a pak jsem ucítil na rukách a na obličejí ty studené polibky zubů, skácel jsem se docela, vypadla mi svítilna, padl jsem na podlahu a na mne se stále sypaly ty zuby, ležel jsem zasypaný, plná prsa umělých chrupů, a dostal jsem z toho takovou husí kůži, že jsem nemohl ani křičet... a přece jsem se otočil na břicho, a pak najednou jsem tak narychlo po čtyřech vyběhl z těch zubů, jako nějaké zvíře, jako nějaký pavouk... a na dně toho kufru byly ty tisíce [...]“ (SsBH 7: 157). Spontánní přistavování představ a jemu odpovídající členění větného proudu by zde jistě mohlo být rozčleněno do několika tematicky přehledných větných celků. Zmizela by však přítom, nebo by byla oslabena ozvlášťující síla proudného významového dění, jež je zde uvedeno do pohybu.

Dynamičnost vystupňovanou k maximum nabízí našemu čtenářskému zážitku i druhá dlouhá věta ze závěru připomenuté „poslední večere“ milionářů v bývalém kněžském účelišti. Jenomže toto maximum teď není vnější, nýbrž obrací

nás k něčemu nevšednímu v nás: „[...] a varhany se rozeřměly a fráter začal zpívat Svatý Václave, vévodo české země... až do refektáře pronikal jeho hlas a hřmění varhan, vzhlédli jsme všichni na obraz Poslední večeře Páně a katolíci nekatolíci, tak nějak to všechno ladilo s naší smutnou a tesknou náladou, zvedali jsme se, jeden po druhém, pak celé skupiny... běželi jsme přes dvůr a otevřenými vraty a do žlutého světla svíce jsme vbíhali do kaple a *ne poklekali, ale padali na kolena, ne padali, byli jsme sražení něčím*, co bylo silnější, než jsme byli my, milionáři, bylo to něco silnějšího v nás, než byly peníze, něco, co se tady vznáší a čeká už tisíce let... nedej zahynouti nám ni budoucím... [...]“ (SsBH 7: 158–159; zdůr. M. J.). Nepochybně jsme zasaženi tím, o čem se tady vypráví a co má pro nás nějaký bytostný význam. Ale stačilo by tu dlouhou větu rozsekát, urovnat v ní nezvyklé řazení slov (které jsme podtrhli kurzivou), stačilo by odstranit uprostřed věty nezvyklé, několikrát se opakující tři tečky, stačilo by pozměnit, *jak* byla tato věta zformována – a budeme číst o něčem jiném. Vytratí se živá účast vypravěče na vyprávěném, která si žádá stejně zaujatého čtenáře.

Rozchodem s milionáři byla otřesena dosud nejsilnější motivace vypravěčova konání: vyrovnat se těm nejzdatnějším v oboru, který si zvolil. Co ji mohlo nahradit? Pokud zůstaneme u nejvlastnějších předpokladů našeho vypravěče, byla to schopnost ozvláštňujícího vidění věcí, schopnost úžasu nad nimi, která ho neopouští, naopak ještě zesílí po zhroucení milionářských iluzí, kdy si musí najít práci někde v pohraničí. Kráčí opuštěnou krajinou, vesnicemi zdevastovanými po odsunu Němců, vnímavý ke všemu, co mu potvrzuje, že „neuvěřitelné se stává skutkem“ – v celé stupnici možných významů a hodnot. Pro naše téma – funkci dlouhých vět ve vyprávění *Obsluhoval jsem anglického krále* – je rozhodující, že s tou poslední proměnou vypravěče je spojeno také silnější reflexivní a lyrické zabarvení celého závěru tohoto textu, které předjímá, na několika místech zcela zjevně, tj. obdobnými motivy, *Příliš hlučnou samotu*. (Tak například na s. 163: „Ale já jsem měl zálibu v tom, co jsem viděl, dokonce jsem se zaradoval, že vidím takovou spoušť, ze které mám hrůzu [...]“; nebo na s. 171: „[...] ten koníček musel být někde pod zemí, protože měl takové krásné oči, jako jsem vídával u topičů a lidí pracujících i ve dne pod světlem žárovek [...]“.) Jinak řečeno, v poslední proměně vypravěče našeho textu vyplulo zcela napovrch, co se předtím mohlo vždy jen na okamžik mihnout, že totiž vidění a hlas tohoto vypravěče je ve svém jádru viděním a hlasem básnickovým. Proti své vůli vzdělaný je v *Hlučné samotě* Haňta. Proti své vůli se stává oduševněle krásnou Marcela, brigádnice z čokoládovny, ve které probudil její parťák, na lesní brigádu poslaný profesor francouzské literatury a estetiky, zájem o texty básníků, zájem o „lidské zázračno“ (SsBH 7: 170). Proti své vůli,

nebo alespoň bez ctíždosti stát se básníkem, přijímá funkci objevitele zázračna v obyčejných věcech také náš vypravěč.

K mimořádnosti viděného je upřena jeho pozornost například při setkání s rodinou cikánů, kterou má vystřídat v údržbě svěřeného úseku cesty, i když tady by to mohl být nejspíš básník epický, zaujatý výmluvnými detaily: „Byli to cikáni, to byli ti, které jsem měl vystřídat, a viděl jsem, a co jsem viděl, to bylo zázračné, kterak neuvěřitelné se stalo skutkem... stará cikánka seděla u ohýnku v podřepu jako všichni nomádi, klacíkem míchala v kastrolu s ouškama opřenýma o dva kameny, jednou rukou míchala a druhou se loktem opírala o koleno a v dlani držela čelo, a na hřbet ruky jí padal provázek spletených černých vlasů... a starý cikán seděl na cestě s roztaženýma nohama a mocnými údery kladiva zatloukal do cesty vyrovnaný štět, a nad ním byl nakloněn mladý muž v černých kalhotách těsných v bocích a do zvonu nohavicích, a ten hrál na housle nějakou vášnivou dumku, takovou cikánskou píseň, která zvyšovala asi nějakou situaci starce, že jajkal a kvičel dlouhým tesklivým pláčem a vytrhl si pod dojmem té hudby přehoušli vlasů a hodil je do ohně, a zase tloukl kamení, zatímco asi jeho syn nebo synovec hrál na housle [...] A já jsem před sebou viděl, co mne tady čeká, že já tady budu sám, nikdo mi nebude vařit, ani hrát na housle, jen tady budu s koníkem a kozou a psem a kočkou, která pořád šla v uctivé vzdálenosti za námi...“ (SsBH 7: 174).

Cesta, kterou náš vypravěč namáhavě udržuje navzdory bujícímu bejlí, trávě a přívalům dešťů alespoň v tom stavu, ve kterém ji od svých předchůdců převzal, bude však pro něho brzy znamenat víc, než očekával. Proměňuje se v jeho vědomí v cestu životem, který za sebou zanechal, ale i tím, který má ještě před sebou. Samota, které se zprvu děsil, přerušovaná jen jednou za čas nákupem potravin a zastávkou v hostinci, je úrodná, je to „sršící samota“ (SsBH 7: 178). Přivádí našeho hrdinu k hovoru se sebou samým. Klade mu otázky a vyžaduje odpovědi. Na některých místech ovládne lyrická nebo filozofující reflexe vypravěčův monolog naplno, jako například v následující pasáži, už zcela blízké Haňťově meditaci: „[...] vlastně já jsem v tom hostinci vždycky jistil, že podstata života je ve vyptávání se na smrt, jak já se budu chovat, až přijde ten můj čas, že vlastně smrt, ne, to vyptávání se sebe sama, je hovor pod zorným úhlem nekonečna a věčnosti, že už řešení té smrti je počátek myšlení v krásném a o krásném, protože vychutnávat si nesmyslnost té své cesty, která stejně končí předčasným odchodem, ten požitek a zážitek svého zmaru, to naplňuje člověka hořkostí, a tedy krásou“ (SsBH 7: 178).

Hovor pod zorným úhlem nekonečna a věčnosti, který tu byl našemu vypravěči svěřen, přesahuje nepochybně empirii bývalého pikolíka, číšníka, hoteliéra,

a snad i toho bystrého pozorovatele života, kterého jsme v něm poznali. Posouvá nás, tak jak to činí o něco později Haňta v *Příliš hlučné samotě*, k těm nejhlubším otázkám našeho bytí. Mohli bychom se znovu zeptat: kdo tady vlastně mluví? Vypravěč? Vytvořená postava? Autor? A jestli je to autor, ne životopisný, ale ten, který se nám vydává celým textem, jak si zajistil, aby jeho vyprávění neztratilo svou přesvědčivost ani v těch meditativních a filozofujících polohách, k nimž dospělo? K vybavenosti našeho autora (a tedy i jeho vypravěče) patří dlouhé věty. A právě v nich se mu daří zachytit něco z neuchopitelné proměnlivosti a rozporuplnosti života. Bez potřeby v něm cokoliv předem urovnávat. Jako v koláži se v těch větách mísí nesourodé, nejenom proto, aby provokovalo, ale aby přemáhalo každou jednostrannost. Úvahy nad smyslem života jiskří černým humorem, téma posledních věcí člověka vplyne do hospodského hovoru:

„A tak už jsem v tom hostinci byl všem pro smích, tedy jsem se vyptával každého hosta, kde by chtěl být pochován?, a všichni se nejdřív lekali, ale pak se tomu smáli, až slzeli, a ptali se nazpátek mne, kde bych chtěl být pochován já, když budu mít to štěstí a najdou mne včas, protože předposledního cestáře našli až na jaře a už byl celý sežrán od rejsků a myší a lišek, že pochovali jen svazeček kostí, tak jako se prodává špargl nebo hovězí paráda do polívky z kostí? A já jsem s chutí vykládal o svém hrobě, když umřu tady, a když ze mne pochovejí třeba jen jednu neohryzanou kost, lebku, že chci být pochován na tom hřbitově na vršíčku, že chci být pochován tak, jako na hřbetu toho hřbitova, že si přeju, aby moje rakev na té dělicí čáře se za čas rozlomila, aby to, co ze mne zbylo, aby deštěm stékalo na dvě světové strany, aby voda část ze mne plavila do potůčků do Čech, a druhá část tam na druhou stranu přes ostnaté dráty hranic potůčků do Dunaje, že si tedy přeji být světoobčanem i po smrti [...]“ (SsBH 7: 178). Máme-li takovému hovoru správně porozumět, neměli bychom přehlédnout, čeho je zde součástí: „bavení jako metafyzické potřeby“ (SsBH 7: 179), jak si přečteme na vysvětlenou po několika řádcích. Stěsnat do proudu uvolněných hovorových vět co nejvíce významových odstínů a proměn, vyostřit kontrasty mezi nimi, aby vypovídaly o něčem podstatném – a zachovat přitom jistou míru životní přesvědčivosti, řekněme spíš každodennosti, tak bychom mohli charakterizovat uzrání Hrabalova stylu v knize *Obsluhoval jsem anglického krále*.

Básnivě viděná každodennost ovládne vyvrcholení vypravěčova příběhu. Jako v pohádce nebo v nějakém mýtu, ale pořád v té každodennosti řadí se tu věci už klidně a harmonicky k sobě a uzavírají kruh. Bývalý pikolík, hoteliér a milionář, teď už jen cestář nachází v chalupě zapadlé sněhem cestu k sobě ve vypsání všeho, čím prošel: „Po večeri, jako ostatně každý den, koník se stočil u kamen a sladce vzdychal,

koza si lehla vedle něj, a já jsem pokračoval v psaní svých obrazů, zamyslel jsem se, a ty obrazy mi byly nejdřív tak nejasné, dokonce nějaký zbytečný obraz jsem napsal, ale najednou se mi to rozepsalo a já jsem popisoval stránku za stránkou, pořád ten obraz přede mnou míjel rychleji a rychleji, než jsem stačil psát, a ten předstih obrazů mi nedával spát, neslyšel jsem ani, zda je venku vichřice nebo měsíc tak svítí, až praskají okenní tabulky, já jsem jen den ze dne uklízel cestu a při tom odklizení sněhu jsem myslel na tu svoji cestu večer, až nasadím pero a co začnu psát, už vždycky dopředu ve dne jsem to měl promyšlené, takže večer jsem jen opisoval to, nač jsem při práci na cestě myslel, a večer čekala i zvířata, protože zvíře má rádo klid, jen sladce vzdychala ta zvířátka, a já jsem si vzdychnul též a psal jsem dál, přiložil jsem kus pařezu do kamen a plamen tiše předl a v komíně vzdychala meluzína a pode dveřmi proběhl vítr... [...]“ (SsBH 7: 186).

Bohumil Hrabal nejednou mluvil o svém „psaní proudem“. Smířili jsme se s tím, že takové metaforické označení může být v jisté situaci přesnější než třeba „volné spojení vět“, které nám nabízí *Česká mluvnice*. Ale v čem vlastně? Vždyť přece i ten „proud“ se skládá z vět nějak (byť „volně“) mluvnicky organizovaných. Jinak bychom se z nich asi o ničem nedověděli. Ten rozdíl bude patrně jenom v tom, co se mi podařilo uchopit sotva za cípek, spíše řadou komentovaných ukázek než důslednou analýzou. Spočívá v trochu tajemném předstihu obrazů před řazením slov, anebo ještě spíš v předstihu nějakého proudu v autorově mysli (nebo i v jeho podvědomí) před vším, co skrze něj bude určováno v textu: výběr slov, intonace vět a jejich úseků, jejich ukončenost nebo neukončenost, jejich dění, z něhož povstává smysl, kterému lze porozumět. Nechtěné organon, druhá příroda Hrabalových vět nás přenáší až sem.

Bibliografická poznámka:

Pramenem citovaných ukázek byly *Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, vydané v nakladatelství Pražská imaginace v devadesátých letech 20. století. Jde o svazky 7 (*Obsluhoval jsem anglického krále*, 1993), 8 (*Rukověť pábitelského učně*, 1993), 9 (*Hlučná samota*, 1994), 12 (*Kdo jsem*, 1995), 14 (*Pojízdna zpozdnice*, 1996), 17 (*Klíčky na kapesníku*, 1996), 18 (*Ze zápisníku zapisovatele*, 1996).

Pokud odkazují k jiné literatuře, činím tak přímo v textu. M. J.

PhDr. Milan Jankovič, DrSc., mjankovic@centrum.cz, Ústav pro českou literaturu AV ČR / Institut of Czech literature AS CR, Czech Republic