

# Literatura a život

SEBESTYLIZACE JAKO STRATEGIE V AUTOBIOGRAFICKÝCH  
A ESEJISTICKÝCH TEXTECH BOHUMILA HRABALA

Daniel Just

[BILKENT UNIVERSITY]

*Když jsem dopsal Autičko, text, který jsem musel napsat tak, jak jsem jej napsal, pomyslel jsem si najednou: Je toto ještě literatura? Je tento text ještě rukopisem? Mohu jej nabídnout některému nakladatelství? Nepřekročil jsem mezní situaci lidské existence?... A ty samé otázky jsem si kladl, když jsem dopsal druhý díl mé trilogie Vita nuova... proud vyprávění o mém životě, který v proudu a bez interpunkce na dvě stě dvaceti stránkách vyvolává ve mně ty samé otázky: Je to ještě literatura? Je tento text ještě rukopisem?*

(HRABAL 1995a: 114)<sup>1</sup>

Texty Bohumila Hrabala není snadné kategorizovat jako fiktivní nebo faktické. Mnoho jeho literárních fikcí, například *Postřihy* a *Oštre sledované vlaky*, je výrazně autobiografických, zatímco okázale autobiografické spisy, například *Svatby v domě*, *Vita nuova* a *Proluky* (tři svazky tvořící *Autobiografickou trilogii*) se vyznačují velkou mírou fiktivnosti a literárnosti. Také diskurzivní texty, které lze obecně pokládat za poměrně jasné, co se týče jejich nefiktivnosti, nejsou v Hrabalově případě tak jednoznačné. Například jeho esejistické fejetony z devadesátých let nejsou čistě faktické a argumentativní. Jak Hrabal deklaruje ohledně dopisů Dubence, jež mezi tyto fejetony patří: „to je fikce“ (HRABAL 1991: 92). A naopak, jeho fikce nejsou čistě fiktivní. Hrabal často opakuje, že jsou pevně ukotveny v realitě. Na Hrabalových komentářích o fiktivnosti a faktučnosti jeho textů je kuriózní jejich hyperbola, neboť je očividné, že jeho fejetony nejsou naprosté fikce a že jeho literární příběhy nejsou věrným odrazem jeho života. Jak Jakub Češka ukazuje na příkladu *Harlekýnových milionů* a *Jarmilky*, v případech, kdy máme spolehlivé biografické informace, najdeme řadu neshod mezi tím, co se v Hrabalově životě stalo

1 Chtěl bych poděkovat Jiřímu Pelánovi a anonymnímu lektorovi *České literatury* za jejich cenné připomínky a podněty k původní verzi tohoto článku.

a jak to zobrazuje ve svých literárních příbězích (ČEŠKA 2014: 791–792). Ba co víc, jak Češka poznamenává jinde, některé literární příběhy mají několik verzí, což zpochybňuje jejich biografičnost (IDEM 2010: 67). *Autobiografická trilogie* přináší podobné problémy. Přestože si Hrabal stojí za tím, že „všechno je pravda“ (HRABAL 1990a: 47), kreativnost se kterou zde stylizuje své vzpomínky na padesátá a šedesátá léta je v rozporu s empirickou povahou jak autobiografie, tak memoáru, jak podotýká Jiří Pelán (PELÁN 2007: 458). Návrh Jana Tlustého pohlížet na *Trilogii* jako na autofikci (TLUSTÝ 2016: 130) sice řeší některé taxonomické nesnáze a otázky literární reprezentace skutečnosti, ovšem zdaleka ne všechny.<sup>2</sup>

To, že není jasné, zda je daný Hrabalův text fiktivní, či nikoli a zda v něm Hrabal mluví sám za sebe jako jeho autor, nebo zda se v něm stylizuje a schovává za narativními maskami, platí bez ohledu na žánr daného textu. Dokonce i nominálně nejméně fiktivní žánry, jako jsou předmluvy a jiné diskurzivní statě, nejsou úplně bez stylizace. Alexander Götz si všimá, že ve svých předmluvách, poznámkách a studiích expozičního charakteru se Hrabal soustavně stylizuje do persóny excentrika a outsidera (GÖTZ 2001: 373–375). Milan Jankovič dodává, že nezřetelnost toho, kdo v Hrabalových textech mluví, se týká také jeho nejzjevněji fiktivních žánrů (JANKOVIČ 2014: 25). V Hrabalových literárních příbězích totiž není vždy jasné, zda je to jen vypravěč a stvořená postava, kdo promlouvá, či také implikovaný autor, jak dokladá následující pasáž z *Obsluhoval jsem anglického krále*:

[...] 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. (HRABAL 2015: 351–352)

Jankovič spatřuje tutéž nejasnost v Hrabalových fejetonech, kde neurčitost pozice mluvčího znesnadňuje čtenářovo rozhodování, jestli v nich jde o upřímnou sebezpyč, nebo o hru a mystifikaci (JANKOVIČ 2005a: 264), což nás vrací zpět k Hrabalovu doznání, že jeho fejetony, nebo přinejmenším některé z nich, jsou fikci.

2 *Autofikce* je termín Serge Doubrovského označující určitý typ retrospektivního příběhu autorova života, který používá elementy literární fikce. Narozdíl od tradiční autobiografie není autofikce vyprávěna jako nepřetržitý příběh. Soustředí se pouze na část autorova života nebo na jeho fragmenty, nikoli na život celý, tak jak se postupně vyvíjel (DOUBROVSKÝ 1977: 10).

Nezřetelnost, zda jde v Hrabalově textech o skutečnost, pravdu, autobiografii a život, či o fikci, hru, mystifikaci a literaturu, je nejmarkantnější v jeho pozdějších pracích z osmdesátých a devadesátých let, které zahrnují *Autičko*, *Autobiografickou trilogii*, *Kličky na kapesníku*, *Domácí úkoly z pilnosti*, *Listopadový uragán*, *Ponorné říčky*, *Růžového kavalíra*, *Aururu na mělčině*, *Večerníčky pro Cassia* a *Texty*.<sup>3</sup> V těchto pracích o sobě a svém životě Hrabal hovoří přímo a svým vlastním jménem, a nikoli již ústy vypravěčů a literárních postav. Ovšem zároveň se nadále spoléhá, a to zejména v *Autičku* a *Autobiografické trilogii*, na široké spektrum literárních technik, jako například na retardaci, amplifikaci, periodicky se opakující motivy, pečlivě regulované kontrasty a náhlé změny tónu. Píše o sobě, svém životě a svých myšlenkách, avšak kombinuje při tom pravdu s fikcí, fakta s kreativitou a skutečnost s literární smyšlenkou.

### I. Žití a psaní

Jedním z nevyznačnějších rysů Hrabalových autobiografických a esejistických textů jeho pozdější proveniencí je prostor, který v nich věnuje tématu psaní a sobě jako autorovi. Často se zde vrací k tomu, jak píše, proč se psaní věnuje a jak se jako spisovatel vyvíjel. Celé to začalo, když mu bylo dvacet. Tehdy se poprvé pustil do psaní, a jak tvrdí, hned se mu to zalíbilo, protože zjistil, „že mi to začíná myslet teprve psacím strojem“ (HRABAL 1986b: 255–256). Když se ve věku čtyřiceti osmi let stal uznávaným autorem, byl již schopen „myslet jen psacím strojem“ (IBID.: 258). Avšak Hrabal si příznačně pro tyto texty, mnohdy odporuje. Jinde uvádí, že jeho literaturou podnícené myšlení začíná dlouho před tím, než usedne k psacímu stroji. Toto myšlení zraje pomalu, někdy i dlouhé roky, a to právě když nepíše: „nejraděj mne ten motiv navštěvuje daleko od psacího stroje, v hlučné samotě hospody, na procházce“

3 Kvůli cenzuře během komunismu vycházely Hrabalovy pozdější autobiografické a esejistické práce se zpožděním. *Autičko* vyšlo v roce 1986, ale v textu Hrabal říká, že je mu 69 let, což znamená, že jej psal v roce 1983 (HRABAL 1986a: 119). *Autobiografická trilogie* vyšla mezi lety 1986 a 1987, s tím, že Jaroslav Kladiva, jemuž byl rukopis po jeho dokončení Hrabalem svěřen, udává, že jej Hrabal dopsal v roce 1982 a o dva roky později jej poopravil (KLADIVA 1995: 177–178). *Kličky na kapesníku* byly započaty v roce 1984 jako série rozhovorů, poslední z nich je datován rokem 1986. Následně prošly nahrávkou přepisováním a přepracováváním, načež šel výsledný text v roce 1989 do tisku s žánrově provokativním podtitulem „román interview“. *Domácí úkoly z pilnosti* jsou souborem esejí, poznámek, postřehů, rozhovorů a medailonků malířů, které byly napsány mezi lety 1975 a 1982 a publikovány v roce 1982. Jedinou výjimkou v publikování Hrabalových pozdějších prací je jeho „literární žurnalistika“, jak nazýval svou esejistiku z devadesátých let. Konec cenzury v roce 1989 znamenal, že tyto eseje mohly vyjít hned, jak se jich sešlo dostatečné množství, aby naplnily utlý svazek: *Listopadový uragán* (1990), *Ponorné říčky* (1990), *Růžový kavalír* (1991), *Aurora na mělčině* (1992), *Večerníčky pro Cassia* (1993) a *Texty* (1994).

(IDEM 1995b: 312). Během těchto aktivit motivy a obrazy postupně přerůstají ve fragmenty příběhu. Ještě něco je ale potřeba před tím, než vlastní psaní může začít. Hrabal si s těmito fragmenty pohrává a tím je spojuje v celek: „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“ (IDEM 1996a: 328). Přestože Hrabal tvrdí, že je schopen myslet jen skrze svůj psací stroj, aby k tomu mohlo dojít, musí uvést v chod několik přípravných kroků, které však již spadají do sféry myšlení, a nikoli jen mezi fyzické a sociální činnosti. Hrabal sice píše, protože mu to při psaní lépe myslí a protože mu psaní umožňuje intenzivní prožitek všeho, co se v něm nahromadilo před tím, než usedl ke stroji. Současně je ale proces hromadění motivů a obrazů a jejich zrání, osamostatňování a spojování již součástí myšlení, a tudíž, podle Hrabala, psaní. Psaní je aktivita, která má původ před vlastním aktem psaní a kterou nelze na tento akt zredukovat.

Jakmile je vše připraveno a Hrabal se konečně může do psaní dát, nahromaděný materiál z něj okamžitě vytéká: „Ty moje obrazy jdou do psacího stroje tak, jako se předává kolík při štafetě na čtyřikrát sto metrů, jak jsem řekl, zatímco první dobíhá, ten druhý už jistou chvíli je v pohybu, aby tím pevněji vzal ten svůj kolík“ (IDEM 1995b: 314). Vše, co se mu v hlavě postupně nakupilo a vyzrálo zde pomocí přemítání, úprav a zkoušek přenáší Hrabal na papír bez většího úsilí: „jako bych tu jistou chvíli, kdy si odmávnu praporem ten můj start, nadechl obrazy, které mne k psaní nutí, a psacím strojem je dlouze vydechl“ (IDEM 1986b: 259). Leč podobně jako v případě myšlení skrze psací stroj, také dýchání skrze něj není až tak spontánní, jak jej Hrabal popisuje. Spíše než o přirozené nadechnutí a vydechnutí jde o dýchání, které je vědomé a kontrolované. Obrazy, jež ho nutí k psaní do sebe totiž Hrabal nadechoval po dlouhou dobu, během níž si s nimi různě pohrával a tvaroval je. Stejně tak dlouhé a pomalé je i jejich vydechnutí. Ačkoli Hrabal zdůrazňuje jak rychle píše — „dovedu psát velice rychle, někdy má můj stroj průtočnost jednu stránku za osm minut“ (IDEM 1990a: 16–17) — výdech, ke kterému své psaní přirovnává, je řízený a směřovaný. Spíše než o běžný výdech jde o výdech kuřákův: „tak jako si kuřák dá toho šluka a pak mnohem déle ten kouř z něj vychutnává“ (IDEM 1990a: 64).

Hrabal prezentuje své psaní jako nenucený tok myšlení a dýchání skrze svůj psací stroj, které probíhá samo o sobě a do něhož téměř vůbec nezasahuje. Nicméně současně připouští, že tento tok se v něm připravuje postupně a že narůstá dlouho před tím, než začne psát. Myšlenky potřebují čas a péči, aby se spojily a ze samostatných kapek vytvořily divoký tok příběhu. Dokonce ani přenos příběhu na papír není tak hladký, jak Hrabal tvrdí. Když mu psaní jde, je rád, „že to ve mně myslí, že to teče“ (IDEM 1982a: 139). Ono to však vždycky nejde: „větší část roku nepíši vůbec, protože to nejde [...] jsem nevrlý, někdy i zlý“ (IBID.: 139–140). Dokonce i když to jde, je to zřídka

bezproblémové. Přiznává, že když píše, tak „nadává“, „huláká“ a „sakruje“ (IDEM 2016: 187). Psaní není nenucená činnost, která uvádí do pohybu přirozený tok myšlení a dýchání. Je to činnost, jež předpokládá dlouhou a pečlivou přípravu, aby vše teklo tak, jak má. Když to neteče, tak si Hrabal dá přestávku a dělá něco jiného, například jde na procházku nebo do hospody, čímž si zajistí větší šanci na úspěch až se ke psaní vrátí. Psaní je neoddělitelně spjaté s děláním něčeho jiného, a naopak, děláním něčeho jiného je neoddělitelně spjaté s psaním.

Ukázkou této neoddělitelnosti je role přátel, známých a ostatních lidí v Hrabalově tvůrčím procesu. Jeho tvrzení ohledně této role si opět odporují. Na jedné straně prohlašuje, že jeho největší inspirací jsou lidé a jejich osudy: „abych mohl psaním lidem něco říct, musím znát co nejvíc lidských osudů“ (IDEM 1988a: 310). Toto prohlášení je variací jeho oblíbeného výroku, že není spisovatelem, ale zapisovatelem, tedy jakýmsi kronikářem událostí a rozhovorů, a nikoli jejich tvůrcem. Na straně druhé však mají lidé na Hrabalovo psaní často negativní vliv. Nemá rád autogramiády a besedy se čtenáři, protože mu v jeho myšlenkách nadělají nepořádek, a tak znemožní psaní: „na té besedě si tak rozházel nábytek v hlavě, že dva dny mu to trvá, než si dá do hlavy zase všechno tak, jak to tam měl aranžované před besedou“ (IDEM 2016: 307). Podobně rušivý efekt mají návštěvy přátel, neboť poté, co odejdou, mu trvá dlouho, „než se zčistím a odhodím daleko od sebe všechny obrazy a všechny zprávy“ (IDEM 1988a: 305), které s sebou přinesli.

Hrabal vstřebává, co vidí kolem sebe a co slyší od lidí, nechává to v sobě kvasit a dozrávat, přemýšlí o tom na svých procházkách, nacvičuje si z toho ve své hlavě příběhy, které potom doladuje v hospodě, když je vypráví přátelům. Psaní začíná konverzací s lidmi a zůstává s ní spjata. Současně však, aby byl akt psaní úspěšný, je nutné se od lidí a od nových podnětů, které nevyhnutelně přinášejí, na čas uzavřít. Společnost lidí přichází v úvahu až poté, co Hrabal dopíše text, na kterém právě pracuje. Problém však je, že Hrabalovi psaní většinou nejde. To se pak uchýlí k jiným aktivitám, včetně interakce s lidmi, aby svou inspiraci oživil. Lidé mu usnadní návrat k psaní a zvýší pravděpodobnost úspěchu. Mimoto je pro něj společnost lidí také příležitostí slyšet nové příběhy, které mohou projít kvašením a dozráváním, a tak se stát zárodkem jeho budoucí literární produkce. Hrabal si nikdy nemůže být jist, jak lidé ovlivní jeho tvůrčí proces: zda mu přetnou jeho spisovatelskou nit a ztíží dopsání textu, na kterém zrovna pracuje, zda mu ulehčí jeho dopsání nebo zda se jejich anekdoty a rozhovory stanou zdrojem čerstvých motivů, obrazů a osudů, které v něm pomalu dozrají do nového příběhu, jenž jednoho dne vydechne svým psacím strojem na papír.

Žití a psaní nejsou od sebe až tak oddělené, jak Hrabal někdy tvrdí. Není to tak, že by nejdříve trávil čas s lidmi a naslouchal jim a pak se stáhnul z jejich společnosti, aby vydechnul na papír vše, co v něm zanechali. Chodit na

procházku, myslet, pozorovat lidi, všimnout si, o čem spolu hovoří, diskutovat s nimi, vykládat jim své ještě nedodělané příběhy a nakonec o tom všem psát nejsou oddělené momenty Hrabalova spisovatelského života. Podle toho, co nám ve svých autobiografických a esejistických textech o svém psaní říká, nelze jasně vymezit, kde žití končí a psaní začíná a naopak. Na jednom místě otevřeně přiznává, že žití a psaní jsou od sebe neoddelitelné: „život splývá s literaturou“ (HRABAL 1982a: 142). Tato fúze mezi literaturou a životem je dána tím, o čem píše: „Já aspoň jsem všechno, o čem jsem psal, žil nebo jsem se tak intenzivně vžil do toho, co se stalo těm druhým, že jsem s tím splynul“ (IBID.). Avšak opak je také pravdou. Život je také možné zakoušet jako literaturu. Na tuto možnost Hrabal poukazuje v autobiografické vzpomínce, kdy opustil velký byt svých rodičů a s ním i zázemí, kterého po léta užíval, a nastěhoval se do malé místnosti v dělnické čtvrti Prahy-Libně: „já jsem hned věděl, že na tohle jsem čekal, že tady stojím jako malíř před napnutým plátnem [...] měl jsem pocit, že píšu veliký román svým životem, že tak jak lidé přicházejí a umazávají mne svými příběhy, zrovna tak já je umazávám sám sebou“ (IDEM 1986c: 243, 247).

Hrabal píše o tom, co prožil. Současně ale také žije, jako by psal. Pojem umělého osudu je příkladem této vnitřní vazby mezi žitím a psaním. Hrabal tento pojem definuje jako akt, jímž se v minulosti záměrně uváděl do situací, které pro něho byly obtížné: „Sám sebe jsem se vždycky snažil umístit v takovém zaměstnání, které mne uvádělo v zoufalství. Já, který jsem býval plachý, sám sebe jsem donutil, abych nabízel lidem pojistky, já, který miloval nekonečné procházky podle vody, západy slunce, já jsem byl čtyři roky na Kladně v hutích, já, který jsem nesnášel divadlo a herce, byl jsem čtyři roky kulisákem, a tak dále. [...] Naučil jsem se těmi mými umělými osudy chápat ty druhé“ (IDEM 1982b: 97–98). Hrabal nám říká, že od svých dvaceti let píše a myslí skrze svůj psací stroj. Po většinu této doby, tedy před tím, než se stal spisovatelem z povolání, si své psaní nesnažil ulehčit. Naopak, chtěl zůstat ve styku s životem obyčejných lidí, o kterých chtěl psát. Proto také vyhledával profese odpovídající tomuto cíli, a to navzdory své povaze. Do svých čtyřiceti osmi střídal práce, které byly náročné nejen po stránce osobní, ale také fyzické a které obecně nebyly příliš nakloněné psaní a intelektuálním zájmům, neboť obnášely dojíždění, směnování, služební cesty a spolupráci s lidmi nezběhlými v zaležitostech literatury.

Je velice těžké rozhodnout, kdy nám ve svých autobiografických a esejistických textech Hrabal sděluje fakta a kdy se stylizuje do různých rolí. Vybíral si své profese skutečně s takovým úmyslem, jak tvrdí? Nejde, alespoň do jisté míry, o strategii, jak se vypořádat s tím, co se jednoduše stalo, a to tak, že tomu Hrabal vtiskne pobobu záměrné volby? Hrabal sice pojmem umělého osudu vysvětluje určité období ve svém životě a díle, avšak proklamovaná intencionalita, se kterou se vrhal do různých životních situací, je pochybná.

Hrabal byl totiž velmi citlivý na kontext, ve kterém se nacházel a kterému se snažil přizpůsobit. To, co o sobě a svém psaní říká, je tak vždy do jisté míry strategií, jak významově sjednotit, a tímto také zakrýt, své rozmanité životní motivace. Hrabal byl sice opravdu polovinu svého života dělníkem, ale po celou tu dobu také chtěl být spisovatelem. Když například pracoval v kladenských ocelárnách, tak ho fascinoval surrealismus, zejména to, jak surrealismus navázal na postupy realismu a upravil je, čímž vytvořil novou představu o skutečnosti. Stopy této fascinace je možné najít v *Jarmilce*, příběhu z této doby. Praktikování umělého osudu sice skutečně mohlo přivést Hrabala blíže ke každodennímu životu obyčejných lidí, a tak mu umožnit napsat příběhy jako *Jarmilka*, avšak záměrnost této praktiky je sporná. Hrabal se v určitých životních situacích prostě ocitl. Jako třeba v ocelárnách. Nelíbilo se mu totiž na jeho postu v kanceláři a nesehnal nic jiného. Protože měl již v této době silné literární aspirace, snažil se je napojit na realitu svého života. Výsledkem je pak pojem umělého osudu. Je však důležité podotknout, že tato snaha vniknout svému žití a psaní ucelený ráz neznamena, jak Květoslav Chvatík navrhuje, že Hrabalův „život byl **podřízen** literatuře“ (CHVATÍK 1992: 207). Nemůžeme totiž brát doslova vše, co nám Hrabal říká o svých názorech, životních rozhodnutích a o tom, jak a proč píše. Jeho teorie a praxe fúze života s literaturou je složitější, než podřízenost jednoho druhému. Pokud vezme v potaz jak doslovný význam toho, co nám Hrabal ve svých pozdějších autobiografických a esejistických textech sděluje, tak také fakt, že tato sdělení jsou vždy alespoň částečně strategií, jak se přizpůsobit svému okolí a situaci, v níž se právě nachází, pak jsou život a literatura sférami, jež od sebe nejsou oddělené a hierarchicky řazené, ale naopak vzájemně propojené a jedna na druhé závislé.

## 2. Paradox literárního psaní

Hrabal chce žít a psát v proudu, ve kterém jsou jeho manuální profese, psaní, interakce s lidmi, chození na procházky a další aktivity spjaty jedna s druhou do té míry, že tvoří jeden celek. Že to tak vždy není, je patrné nejen z již zmíněných rozporných tvrzení o tom, jak a proč píše, ale také z jeho opovrhlivých poznámek na adresu spisovatelské profese. Překvapivě vzhledem k jeho úspěchům Hrabal psaní často kritizuje. Dokonce si bere na mušku i proud, který má jinak tak rád, jako například v *Autobiografické trilogii*, kde si přeje pravý opak proudu: „[...] já si přeju jen aby jaro nemělo konce... jak si to napsal Mahler... já si toužebně přeju aby svět se nehnul už z místa už toho všeho je dost já si přeju tak jak si to napsal Mahler... aby svět byla věčná současnost... přítomnost...“ (HRABAL 2016: 207–208). Pozoruhodné na tomto přání je, že ho Hrabal vyjadřuje jazykem, který plyne. Jak tato pasáž, tak celá *Trilogie* vzbuzují velmi tekutý dojem. Jiří Pelán tento dojem spojuje s Hrabalovými dlouhými parataktickými větami, které rozměňují hierarchii, samostatnost

a uzavřenost vět hypotaktických (PELÁN 2014: 195). Věty v *Trilogii* plynou; ony ale také nepředvídatelně mění svůj směr, což jejich tok pozastavuje a pozměňuje. Schopnost parataxe jak pádit kupředu, tak náhle měnit směr toho, jak byla věta na svém začátku gramaticky nastavena, se zrcadlí na rovině celkové kompozice *Trilogie*, neboť i ona slučuje zdánlivě neslučitelné, tedy souvislý tok s náhlou změnou. Jednotlivé příběhy z Hrabalova života vyprávěné v *Trilogii* sice plynule přecházejí jeden ve druhý, avšak Hrabal jen málokdy vysvětluje jejich vztahy a posloupnost, což dává vyprávění segmentovaný ráz a jednotlivým příběhům povahu fragmentů, jelikož jim často chybí rozuzlení. Milan Jankovič poznamenává, že tato absence epického uspořádání událostí má dvojitý účinek: na jedné straně upíná naši pozornost na jednotlivé příběhy, ale navzdory tomu, nebo právě díky tomu, nás upozorňuje na to, že se toho v Hrabalově životě muselo stát mnohem více, což zde však není zachyceno (JANKOVIČ 2005b: 258). Segmentovaná kompozice *Trilogie* tak imituje pomíjivou a neuchopitelnou povahu života, v němž jednotlivé momenty také jen zřídka znamenají něco jednoznačného a konečného, zatímco narativní styl proudu vyprávění napodobuje tekutý pohyb života, který neúprosně postupuje kupředu a často mění směr.

Jedním z možných vysvětlení rozporu mezi tím, co si Hrabal přeje a jak své přání formuluje — tedy jeho vyznání, že už má dost proudu neustálých změn, a přesto zkonstruuje literární styl, který rychle plyne a nepředvídatelně mění směr — je fakt, že Hrabal není vypravěčem *Trilogie*. Vypravěčkou je jeho žena Eliška. Přání je tedy Hrabalovo jakožto postavy v textu, ale formulace je Eliščina. Styl dlouhých parataktických vět je pak plodem Eliščiny, a nikoli Hrabalovy umělecké kreativity a způsobu bytí. A vskutku, když Hrabal Elišku na začátku prvního svazku potkává, imponuje mu na ní mimo jiné její euforie. Ta se pak zrcadlí v jejím vypravěčském stylu nespoutaného přidávání vět do nekonečně se větvících souvětí. Ovšem toto vysvětlení naráží na problém, že ani text ani biografické informace o Elišce nenaznačují, že by měla literární talent a zájem o kreativní vyprávění. Kromě toho, když se ve druhém svazku začínají objevovat manželské problémy, Eliščin styl vyprávění zůstává velmi experimentální, třebaže jako postava ztratila značnou část svého euforického přístupu k životu a stala se mnohem praktičtější. A v neposlední řadě, jak si všimá Lubomír Doležel, Eliška opětovně překračuje informační horizont ich-formové vypravěčky a líčí události, u kterých nemohla být (DOLEŽEL 2014: 243). Všechny tyto námitky nás utvrzují v přesvědčení, které jako čtenáři *Trilogie* máme po celou dobu čtení, že Hrabal je neustále přítomný v Eliščině vypravěčském hlasu a že výsledný text není románem v pravém slova smyslu, ale kreativní autobiografií.

Samozřejmě nezůstává bez významu, že se Hrabal rozhodl vyprávět svůj životní příběh očima své manželky. Podle Roberta Pynsenta to Hrabalovi umožňuje podívat se na svou minulost kriticky, aniž by se uchýlil k falešně



skromnosti (PYNSENT 2004: 98). Milan Jankovič podotýká, že tato perspektiva dovoluje Hrabalovi oživit jeho minulost, a tak ozvláštnit prostředí, jež mu ževšednělo (JANKOVIČ 2016: 11). Jakkoli jsou tyto postřehy odůvodněné, význam volby vypravěče v *Trilogii* nelze omezit na Hrabalovu touhu kriticky se vztáhnout k určitému období svého života či vrátit jiskru tomu, co ji ztratilo. Rozpor mezi tím, co Hrabal v *Trilogii* říká a jak to říká, je důsledkem problému, s nímž se potýká v době psaní tohoto textu a který se promítá také do jeho ostatních pozdějších prací: jeho zápolení se spisovatelskou profesí. Toto zápolení není v Hrabalově životě a díle úplně nové. První známky jsou patrné již v době *Jarmilky*, kdy Hrabal vytváří pojem umělého osudu právě proto, aby dal tomuto zápolení smysl. Nicméně v té době se Hrabal spisovatelem chtěl stát, zatímco nyní jím již je. Potíž je v tom, že se teď vážně zamýšlí nad cestou, kterou si zvolil.

Na začátku *Trilogie* ještě nenapsal Hrabal nic, co by stálo za zmínku, navzdory tomu, že již píše více než dvacet let. Chce vytvořit něco originálního. Může to být krátké, ale musí to být nenapodobitelné, tak jako *Utrpení mladého Werthera*, *A moře mlčí*, *Vita nuova* a *Sezóna v pekle*: „ten každé spisovatel si našel to svoje prkno po kterým přešel na druhou stranu sebe sama přes lávku přešel s textem kterej byl jen jeho“ (HRABAL 2016: 151). Současně ale na autorství takového textu moc nespěchá. Dokonce se do něho cítí být tlačén, a to zejména Jiřím Kolářem. Zde vidíme, jak hodně Hrabala ovlivňovalo jeho okolí a jak se mu snažil přizpůsobit. Protože Koláře uznává, mimo jiné pro jeho osobitou verzi surrealismu, jeho radám naslouchá. Kolář prosí Elišku, aby svému manželovi domluvila: „V jeho věku čtyřiceti sedmi let a nemá venku ani jednu knížku v jeho věku už celá řada spisovatelů byla mrtvá“ (IBID.: 263). O něco dříve hovoří Kolář přímo s Hrabalem a žádá ho, aby dal výpověď, přestal chodit po hospodách a začal brát psaní vážně. Eliška je Kolářově intervenci přítomna: „A já jsem se usmívala protože jsem věděla jak právě tohohle se můj muž bojí bojí se té chvíle kdyby zůstal sám doma a kdyby jen a jen na něm zůstala odpovědnost za to co napíše“ (IBID.: 232). Později se i ona k intervenci přidá a manželovi nabídne, že se o domácnost postará sama ze svého platu. Hrabal nakonec svolí. Stane se spisovatelem z povolání, jak říká jinde, „téměř proti své vůli“ (IDEM 1982c: 204), po Kolářově a Eliščině naléhání. Do jaké míry je to pravda a do jaké jde o další sebestylizaci, je těžké určit. V každém případě Hrabal krátce nato zaznamenává náhlý průlom: publikuje jednu knihu za druhou, píše scénář k Oscarovému filmu a dostává národní ocenění.

Je velmi nepravděpodobné, že by byl po dvou desetiletích psaní do šuplíku Hrabal v šedesátých letech lhostejný ke svým nenadálým úspěchům. Když však o nich v *Trilogii* na počátku osmdesátých let píše, je ironický. Hlasem své ženy se sám sobě vysmívá: „můj muž stoupal po tom svém prkně“ (IDEM 2016: 318). Vodorovné prkno, po kterém chtěl v padesátých letech přejít na druhou stranu sebe sama, se stává vzestupnou drahou veřejného úspěchu. Hrabal

si byl vědom, že se to může stát, a dokonce si začal nacvičovat svůj podpis, aby na to byl připraven (IBID.: 172). Když k tomu ale dojde, je na rozpacích. Nerad poskytuje rozhovory, vyhýbá se schůzkám se čtenáři, a kdykoli jej na ulici někdo pozná a chce s ním promluvit o jeho knihách, odbyde jej, že co v nich chtěl říct, je tam, a že nemá, co by dodal (IBID.: 352). Osobní a veřejný úspěch nejsou dvě strany téže mince, jak si Hrabal myslil dříve. Veřejný úspěch zabraňuje úspěchu osobnímu. Hrabal se domnívá — opět není jasné, do jaké míry zde předkládá fakta o svých pocitech v šedesátých letech a do jaké míry jsou tato fakta součástí jeho strategie z počátku osmdesátých let, jak se vyrovnat s problémy, kterého ho právě tíží, a to tak, že pohlíží na své první úspěchy ironicky a naopak vyzvedává období, kdy byl dělníkem spjatým s osudy obyčejných lidí —, že veřejná sláva ho připravila o jeho šanci přejít na druhou stranu sebe sama.

Hrabal se v *Trilogii* prezentuje jako někdo, kdo sice píše rád, ale kdo má stejně rád i jiné věci, které není pro psaní ochoten obětovat. Chce napsat něco originálního, jenže nechce být spisovatelem z povolání. Jakmile se psaní stane jeho řemeslem, teskní po svém dělnickém životě, kdy psal jen občas. Na této sebe prezentaci je zarážející, že když byl v šedesátých letech Hrabal katapultován do centra kulturního dění, zůstal tam, ačkoli, jak tvrdí v *Trilogii*, mu to nebylo milé, a dokonce mu to zabránilo v osobní transformaci, kterou od psaní očekával. Na místo toho, aby se stáhnul do soukromí, se sám od sebe zapojil do mnoha projektů, včetně filmu. Tento zarážející fakt nás vede k závěru, že Hrabalova sebe prezentace není věrným odrazem skutečnosti, nýbrž že je výrazně ovlivněna osobními problémy, které řeší v době psaní tohoto textu. *Trilogie* je plná sarkasmu o Hrabalově literárním úspěchu: „jedníčka“ (IBID.: 144, 261, 307, 314), „champion“ (IBID.: 144, 167, 307, 314), „mistr světa“ (IBID.: 139, 307, 333, 334), „poklad“ (IBID.: 286), „klenot“ (IBID.: 278, 297, 300, 328, 357), „laureát“ (IBID.: 333, 339). Hrabal patrně takto sarkastický v šedesátých letech nebyl. Jak uvidíme později, přiznává, že se tehdy chtěl stát oslavovaným spisovatelem. Ironie a sarkasmus jsou součástí jeho pozdější adaptivní strategie z doby, kdy své vzpomínky sepisuje. Svými předchozími životními rozhodnutími si nyní není jist, neboť se domnívá, že mu zpřetrhaly spojení s každodenním životem obyčejných lidí, které považuje za klíčové pro literaturu. Ironií a sarkasmem se snaží vypořádat se svým rozhodnutím stát se spisovatelem z povolání. Jde o pokus vtisknout svému současnému úsilí vyrovnat se s tím, kým se stal a jak žije určitý význam a ucelenost, a tak se s ním vypořádat a posunout se někam jinam.

Následující paradox v *Trilogii* opakovaně vyvstává najevo a rezonuje Hrabalovými texty z jeho pozdějšího období: chce jako spisovatel uspět, ovšem hned jak se to stane, tak se chce vrátit do role literárního aspiranta. Jako by psaní mělo zůstat v počáteční fázi aspirace, jinak ztratí své kouzlo. Začínající spisovatel by se sice měl pokoušet své plány uskutečnit, ale současně by je

měl po celou dobu svého snažení brzdit. Psaní by mělo navždy zůstat ve své prvotní fázi aspirace bez většího veřejného uznání. Jak již bylo řečeno, vzhledem k tomu, že se Hrabal v šedesátých letech hned nestáhl z centra kulturního dění, je nepravděpodobné, že by tento názor zastával již tenkrát, přinejmenším ne do té samé míry a s tou samou náležitostí jako na počátku let osmdesátých. Spíše než záznamem faktu o jeho dřívější životní etapě je tento názor manifestací Hrabalovy snahy vypořádat se s tím, co ho teď tíží. Podobně jako v případě pojmu umělého osudu je paradox literárního psaní formou sebestylizace. Hrabal se opět snaží významově sjednotit a dát ucelený ráz svým rozmanitým životním osudům, motivacím a pochybnostem.

### 3. Být v přítomném okamžiku

Co Hrabala v jeho pozdějším období tíží nejvíce, je jeho neschopnost být v přítomném okamžiku. Jde sice o dlouhodobý problém, ale systematictěji se mu věnuje až teď. V *Trilogii* se neschopnost vrátit k tomu, že již od dětství trpí neschopností být tam, kde právě je. Krátce poté, co se seznámí s Eliškou, se jí svěří: „Já jsem totiž už jako dítě byl pořád někde jinde, i když jsem byl jinde než doma, tak pořád i tam jinde jsem byl zase jinde“ (HRABAL 2016: 73). Jeho matka souhlasí — „nejraději ten můj syn je tam, kde zrovna není“ (IBID.: 110) — načech Eliška dospěje ke stejnému závěru: „Můj muž byl velice neklidný člověk těkal vždycky chtěl být docela jinde než byl a cokoliv dělal tak rychle jen aby s tím byl co nejdříve hotov aby mohl jít zase jinam kde zase nebyl spokojený a zase si nepřál nic jiného než aby byl zase nazpátek tam odkud prchal“ (IBID.: 185). Hrabal spekuluje nad původem své neklidné povahy: „dneska si myslím, že to moje bytí jinde pramenilo z toho, že moje škola škol, univerzita univerzit byl pivovar a řeka a stromy a nekonečné procházky a lajdání“ (IDEM 1986a: 38). Ačkoli mluví v minulém čase, nezdá se, že by byl teď jiný. Kupříkladu na sebe prozrazuje, že nerad cestuje, neboť „kdykoli jsem byl v cizině, vždycky jsem přemýšlel o tom, co budu dělat doma“ (IDEM 1982a: 76). Hrabal se moc nezměnil. Jak v dětství, tak v dospělosti je jinde než přítomným okamžiku: „V kaluži vody vidím oceán, když se plavím po moři, mořím se steskem po rybníčku v kopidlnském lese, v hromadě písku vidím velehory, když jsem stál na Jungfrau, tesknil jsem po semické hůrce. Nejraději jsem proto doma, kde se mi stýská po hospodě, v hospodě zase myslím na to, jak je to krásné doma, a sním o tom, jak jdu do hospody, ve které teskním po krásném domově. Jsem nejraději vždycky tam, kde právě nejsem“ (IDEM 1982c: 36).

Hrabalova neschopnost být v přítomnosti je důsledkem jeho přehnaných obav o svou budoucnost: „ráno myslím, co budu dělat večír, v poledne trnu, co bude k večeri, máje sdostatek sil, myslím na to, co bude, až mi síly dojdou, mám ve spořitelně sto tisíc a hynu, co se mnou bude, až utratím poslední korunu“ (IBID.: 116). Tyto obavy vidí jednoznačně jako nepříjemné, zbytečné

a škodlivé: „Na Šumavu mohu dojít, když jsem napřed došel do Modřan! Já to všechno ukvapeně kurvím tím, že jsa ještě v Praze, už jsem na Šumavě, dokonce se už ze Šumavy vracím, zatímco jsem udělal pár kroků“ (IBID.: 83). Už takový být nechce a volá po změně: „kéž mne ovane perut' pábení, ať se starám jen o velkou přítomnost!“ (IBID.: 116).

Když se Hrabal zamýšlí nad původní příčinou své neschopnosti být v přítomnosti, dochází k závěru, že vše začíná rodičovskou výchovou. Většina rodičů totiž na své děti přenáší svou vlastní posedlost budoucností, kterou byli nakaženi ve svém dětství od svých rodičů. Když v *Trilogii* Eliška vypráví, jak se svým manželem přihlíželi závodu dětí na koloběžkách, Hrabal ji upozorňuje na vážnost rodičů, která se přenáší na jejich potomky, jako by se jich rodiče ptali, „Co z tebe můj synáčku bude?“ (IDEM 2016: 166), a doufali, že jejich dítě bude jednou „tou jedničkou a championem krytých dvorců a mistrem světa“ (IBID.). Hrabalovo dětství nebylo jiné. Zejména jeho maminka se ustavičně strachovala o jeho budoucnost: „Co z tebe bude! Chlapče, co jen z tebe bude!“ (IBID.: 73). Hrabala to trápí dodnes: „protože opravdu, matka mi to dobře říkala, protože i dneska, Co ze mne bude?“ (IBID.). Obavy a očekávání rodičů, aby to jejich děti někam dotáhli, se dětem stanou břemenem po zbytek jejich života. Když později Hrabal s Eliškou navštíví amatérský závod penzistů na běžkách, Hrabal si opět všímá, jak jsou všichni vážní a soutěživí, přestože o nic nejde: „to je symbolickéj vobraz nejen naší společnosti ale celýho lidstva“ (IBID.: 183). Připouští, že on sám je součástí tohoto obrazu, protože i on byl a stále ještě je velmi soutěživý. Jako dítě se například přátelil výhradně s dětmi, které na tom byly po všech stránkách hůře než on, jak sociálně, tak svým vzhledem a školními výsledky: „No teď to chápu! Protože já jsem byl u nich a i u sebe jednička!“ (IBID.: 211). A jako dospělý je na tom stále stejně: „Tak takhle vznikají championi krytých dvorců takhle se rodí budoucí jedničky Takhle závodíme s Vladimírem a nejsme na tom líp“ (IBID.: 166). Hrabal vždycky chtěl být úspěšný a to mu také zůstalo. A přece tímto soutěživým světem a svou účastí na něm opovrhuje. Skrze ústa své ženy si vyčítá, že „pořád musí být tou jedničkou“ (IBID.: 293). Stejně jako Mahler chce skoncovat s fixací lidstva na budoucnost a soutěživost: „já nechci vítězit [...] já chci aby svět zůstal tak jak aspoň je“ (IBID.: 207).

Spíše než svědectvím o dřívější etapě v jeho životě je Hrabalovo tažení proti neustálé změně, soutěživosti a orientaci na budoucnost projevem jeho současného úsilí překonat svou neschopnost být v přítomnosti. Literatura je součástí tohoto úsilí. Když v *Trilogii* Hrabal popisuje svůj raný záměr napsat alespoň jeden nenapodobitelný text, musí si již být vědom, že tento záměr v sobě nese zárodek soutěživosti a orientace na budoucnost, neboť napsat takový text si vyžaduje pracovitost, vytrvalost a absolutní oddanost tomuto cíli, což je přesně to, co člověku změnožňuje být tam, kde právě je. Být spisovatelem znamená neustále odkládat žití ve prospěch popisování života,

představování si ho a jeho stylizování do esteticky novátorských forem. Kvůli tomuto neustálému odkládání zajde Hrabal až tak daleko, že literaturu zavrhne. V jedné příhodě v *Trilogii*, kdy si vzal v práci volno a strávil ho toulkami po zahradních restauracích, kde si užíval slunce a promlouval s lidmi, po svém návratu domů prohodí: „Naco holka psát...To co jsem zažil to byl román... fakt román... o tom že docela obyčejný život mi stačí...“ (IDEM 2016: 207). Podobně v *Autičku*, poté co vychválí rybaření na řece, plavbu na lodičkách a večerní posezení s přáteli na břehu, dodá: „na co literatura? [...] Psaní je náhražka za pořádný život“ (IDEM 1986a: 59–60).

Přestože Hrabal zavrhne literaturu a vyzvedne to, čemu říká obyčejný a pořádný život, nadále píše, a to jak ve dvou dekadách, o kterých vypráví v *Trilogii*, tak v okamžiku, kdy tyto vzpomínky sepisuje. Navíc když literaturu zavrhuje, činí tak metaforicky, tím, že přirovná obyčejný život k románu. Tento krok nás vrací k výše citované scéně, kdy Hrabal opouští byt rodičů a stěhuje se do Libně, protože také zde je nadšený skutečným životem, jenž se před ním otevírá a který připodobňuje k velikému románu. Metafory, jež jsou v těchto scénách použity, nejsou nahodilé. Jsou odrazem rozporů v Hrabalově pohledu na literaturu a jeho snahy se vypořádat se svým ustavičným úprkem před přítomností. Hrabal si není jist, zda má vůbec v psaní pokračovat, a pokud ano, tak co má psát a jakým stylem. Snaží se literaturu ze svého života vypudit, a tak opustit pouhé reprezentace života a spočinout v životě samém, v jeho domnělé čistotě a opravdovosti. Literatura se však vždy vkrade zpět do toho, o čem přemýšlí a co dělá. Nadále píše a na psaní myslí, což se promítá do volby jeho metafor. Tyto metafory jsou důkazem, že na rozdíl od toho, co Hrabal na určitých místech ve svých pozdějších textech tvrdí, literatura a život nejsou neslučitelné. Přestože literaturu občas napadne ve jménu života, neexistuje linie, která by jasně oddělila psaní od žití, což jsme ostatně viděli v případě Hrabalových vlastních komentářů o tom, jak píše. Nezdá se, že by byla literatura hlavním viníkem v kauze literatura kontra život. Jak je patrné z druhé věty v následující pasáži, viníkem je Hrabalova hluboce zakořeněná neschopnost být v přítomném okamžiku: „Podstata dobré literatury je to, že není třeba literatury. Býti kdekoliv doma je vrchol, který ctím a cítím, ale kterého nemohu dosáhnouti“ (IDEM 1982c: 106).

#### 4. Hrabalových pět koncepcí literatury

Ústředním tématem Hrabalových pozdějších autobiografických a esejistických textů je otázka, zda je možné, aby nás literatura neodváděla od přítomnosti, ale naopak nás k ní pevněji přimkla, a pokud je to možné, o jaký typ literatury se jedná. Hrabal znovu nenabízí jednoznačnou odpověď. Stejně jako v případě jeho rozporných argumentů ohledně vztahu literatury k životu — argument pro fúzi mezi literaturou a životem, ale také pro jejich separaci; obhajoba vzájemně se prostupujícího toku života s tokem psaní a doznání, že

to tak sám vždy nepraktikuje; a aspirace stát se spisovatelem, ale i sarkastické poznámky na adresu spisovatelské profese a argument tuto aspiraci nikdy neuskutečnit — také v případě této otázky je nutné Hrabalovu odpověď aktivně hledat. Jeho texty totiž nenabízejí jednu koncepci literatury, ale hned pět.

Vedle již citované funkce literatury jako záznamu událostí a rozhovorů a role autora jako zapisovatele, a nikoli spisovatele, je druhou koncepcí psaní jako symptom. Jak jsme viděli, od svého dětství trpí Hrabal téměř neurotickou nestálostí a přelétavostí. Akt psaní je symptomem této neurózy: „Vlastně to moje psaní je utíkání z řádky na řádku [...] jako bych tím psaním utíkal sám před sebou a od sebe, tím psaním, ale současně se někde doberu toho, co ze mne bude?“ (HRABAL 2016: 74). Psaní je opakováním a zvznějším problému, který Hrabala trápí, totiž strachu, co z něho bude a že své blízké zklame. Je neustále na úprku, jak v psaní, tak i v každodenním životě, protože se bojí, že nenaplní očekávání druhých: „mám pořád ten pocit ze školy že nesu domů špatný vysvědčení“ (IBID.: 156). Jeho překotný styl psaní je odrazem jeho překotného stylu žití. Je jedním z těch, co jsou „pořád na cestě, protože se bojíme, čeho se bojíme? Co z nás bude...“ (IBID.: 75).

Třetí koncepce je psaní jako lék. Na rozdíl od druhé koncepce není psaní jen opakováním Hrabalových problémů, ale jejich důsledným zkoumáním a probíráním, což má podle něj léčebné účinky: „psaním se léčím a současně hojím“ (IDEM 1982: 204). Psaní v Hrabalovi zmírňuje tlak z očekávání druhých. Původně to bylo očekávání jeho matky, aby z něj něco bylo, ale postupně se přidává i Eliška: „my obě si myslíme, že z něj uděláme slušného člověka... ale on, jak vidím a maminka taky, zůstal pořád stejný...“ (IDEM 2016: 293). Hrabal v psaní nachází útočiště před tím, co od něho jeho matka a žena očekávají: „Tak utíkám pořád z domova a v nejhroznější hospodě je můj domov, ve kterém pořád trnu, že se otevrou dveře a vejde tam moje manželka doprovázená nadstavbou mojí zesnulé matky; tak jsem pod kuratelou dvou žen, které jsem tak miloval, až jsem se s nimi znepřátelil na život a na sklerózu. Tak mi nezbylo než hledat záchranu v psaní a literaturou se očičšťovat od toho, co mi ty dvě dobře to myslící duše nakukaly do mé lehce diskordantní duše“ (IDEM 1990a: 72).

Čtvrtou koncepcí je psaní jako sebeobjevování. Podle této koncepce není psaní ani utíkáním stále kupředu a pryč od sebe, ani hojení si ran, ale aktivním hledáním sebe sama. Hrabalova touha napsat něco nenapodobitelného patří do této kategorie. Již bylo zmíněno, že napsat takový text si vyžaduje soustavnou práci a odhodlání. Ve hře je ale také náhoda. Jak autor pečlivě skládá věty, vytváří obrazy a řadí k sobě motivy, aby vytvořil něco originálního, tak současně v textu zanechává stopy sebe sama. Hrabal tyto stopy přirovnává ke zmetkům: „je to asi tak jako když ve fabrice najednou stroj začne dělat zmetky to ano ve fabrice se to musí ihned zastavit protože to jsou zmetky ale při psaní právě tyhle zmetky to je to pravý takže to pravý

psaní je vyčkávání na tyhle chvíle kdy začneš psát ty zmetky..." (IDEM 2016: 142). Zmetky v psaní jsou totiž zdrojem sebepoznání: „až teprve když mám text napsaný, tak potom z něho se dovím, čili a posteriori teprve zjistím, co jsem tam všechno na sebe řekl“ (IDEM 1990a: 28). Psaní není symptomem, tedy zvnějšněním autorových problémů, jako v druhé koncepci. Není také pravidelnou sebeočistou, jež spisovatelé umožňuje snášet tlak druhých, jako ve třetí koncepci. Psaní je činnost, která vede k poznatkům o sobě, jež by jinak zůstaly skryté. Hrabal píše proto, aby „se dobral zmačkané podobanky sebe sama“ (IDEM 1982f: 168).

Poslední koncepce je ludická či hravá. Hrabal se zde opírá o Ladislava Klímu, jehož doktrína ludibrionismu na něj měla obrovský vliv.<sup>4</sup> Hrabalovi se velmi zamlouvá Klímův apel na hru a experiment, konkrétně jeho myšlenka, že protože je Bůh mrtev, lidský život je absolutní imanencí, v níž je vše, včetně psaní, příležitostí k hrátkám, jež nemají žádný cíl, účel nebo předem daný směr a průběh. Takto si Hrabal představuje Klímu jako literárního ludibrionistu: „[Klíma] seděl v hospodě a psal to, na co myslel, co mu teda podvědomí přinášelo, jaké krásné a obscenní obrazy, a to, co slyšel, ale hlavně co viděl v té hospodě, to si vždycky poznamenával. Vždycky si poručil další pivo nebo čtvrták rumu, byl to velký bohém a v tom ludibrionismu byl skutečně jako dítě“ (IDEM 1990a: 28).

Těchto pět koncepcí literatury není dokladem o Hrabalových měnících se pohledech na literaturu a její vztah ke skutečnosti. S výjimkou první koncepce, která se vztahuje na jeho rané dílo (ovšem i tu Hrabal často definuje retrospektivně), jsou totiž všechny ostatní ze stejného, tj. pozdějšího, období. Navíc se k nim Hrabal během této doby opětovně vrací, aniž by upřesnil, kterou z nich upřednostňuje nebo alespoň uznal, že jsou do značné míry vzájemně neslučitelné. Ludická koncepce se patrně objevuje častěji než ostatní, a to zejména v Hrabalově poslední fázi. To však nutně neznamená, že by o ní byl naprosto přesvědčen a že by jiné koncepce odmítl. Spíše než stopou o vývoji Hrabalových pohledů na literaturu jsou tyto koncepce rozličnými projevy jeho pokusu zodpovědět otázku jak psát a současně přitom zůstat v přítomném momentu, neboť to by mu pomohlo vyřešit jeho přetrvávající existenční neschopnost být tam, kde je. Ludická koncepce se objevuje častěji než koncepce ostatní, nikoli proto, že by ji Hrabal pokládal za pravdivější, ale jednoduše proto, že je užitečnější pro zodpovězení této otázky.

Hrabal chce žít a psát jako Klíma. Chce se naprosto oddat hře, která nikam nevede, v níž není nic předem dané a kde prioritou je radost z experimentu.

4 Radko Pytlík dokládá, že Hrabal četl Klímu poprvé ve svých pětadvaceti letech a že jím byl hned učarován (PYTLÍK 1997: 17). Toto učarování nejspíš přetrvávalo, neboť Hrabal nás ujišťuje, že i ve svém pokročilém věku Klímu stále čte a že se dokonce každým rokem znovu vrací k jeho korespondenci (HRABAL 1990a: 27–28).

Že jde o přání, a nikoli o jím již praktikované principy, je patrné z jeho poznámky o formě jeho textů: „jestli to má formu nebo ne? Co mi bylo a co mi je i dneska po tom?“ (IDEM 1996b: 77). Tato poznámka platí možná s ohledem na Hrabalovy pozdní fejetony, ovšem rozhodně ne na celé jeho dílo. Hrabalovy práce z raného a středního období se vyznačují značnou dávkou formální a stylistické inovativnosti a důrazem na estetické aspekty textu. Mimo to byly tyto práce podrobeny rozsáhlým úpravám a sériím přepisování. Jan Lopatka si všímá, že první verze těchto prací se podstatně liší od verzí konečných: první verze jsou „hustší, na menší ploše soustřeďující více motivů, nápadů, záznamů [...] orální základ původních textů je daleko silnější, a nejen to, je tu silnější zakotvení tvorby v jazyce“, zatímco konečné verze jsou „řidší, prostupnější [...] ohebnější, více šikovné, rutinované [...] obscénní materiál je cenzurován, zmírněn, a uvážlivě vybrán“ (LOPATKA 1991: 43). Hrabalův pohrdavý výrok o literární formě jeho textů nelze brát jako faktické prohlášení, neboť si svých dřívějších praktik a záměrů musel být dobře vědom. Znovu jde o strategii: o vyhlášení svého současného literárního kréda, čímž chce pomoci sjednotit a dát význam svým aktuálním životním motivacím i přetrvávajícím problémům. Již ho nezajímá estetický přínos jeho textů. Nyní mu jde o to, co tyto texty mohou nabídnout spisovateli a čtenáři ve sféře jejich každodenního života a přítomného okamžiku.

Podle Hrabalovy ludické koncepce literatury není psaní ani zvějšňování spisovatelových vnitřních zápasů, ani jejich léčením. Stejně tak nejde o prostředek sebepoznání. Psát neznámá něco hledat, at je to již nenapodobitelný text, své vlastní já, nebo lék na to, co spisovatele sužuje. Hledání vůbec není cílem psaní. Naopak, je nebezpečím, jemuž je nutné se vyvarovat. Hrabal to ilustruje na historce, kdy jednou stál jako přibit na břehu rozvodněné Vltavy a s úžasem pozoroval, jak si v jejím silném proudu hrají labuť. Jeho pointa je následující: „zvířata jsou bohu bližší než člověk, všechno je jim samozřejmostí“ (HRABAL 1990a: 104). Hrabal zde bez náležitěho odkazu na autora parafrázuje Klímův aforismus: „Hlavní chybou filosofie bylo, že hledala. Netřeba hledat. Vše od věčnosti je nalezeno, je tu, je samozřejmostí. Hledání, filosofování je jen směšné poblouzení lidského ducha. Každé zvíře je v hloubce Bohu bližší než člověk: vše je mu Samozřejmostí“ (IDEM 1993: 92). Když přijde na život a na literaturu, tak je pro Hrabala, stejně jako pro Klímu, úskalím hledání, neboť když člověk hledá, tak je někde jinde, než kde právě je. Psát neznámá něco hledat. Psaní je podněcování a utužování vztahu k přítomnosti, k tomu, co je zde, tady a teď, ve své nahotě a faktičnosti.

Text může být ludickou praxí také pro čtenáře, a to obzvlášť pokud je nabádá k aktivní účasti na procesu komunikace. Hrabal tvrdí — opět s ohledem na celou svou literární dráhu, přestože jde především o jeho pozdější autobiografické a esejistické práce —, že jeho texty podněcují právě takovýto



přístup: „čtenář je ten kupující polotovarů které si doma ochutí a dodělá“ (IDEM 2016: 188). Rychlé tempo jeho textů vybízí čtenáře k „diagonálnímu čtení“ (IBID.: 134), které se vyznačuje zběžným přelétnutím určitých pasáží a poté náhlým zpomalením. Protože rytmus přelétnutí a zpomalení je nepředvídatelný, poněvadž se každý čtenář soustředí na jiné pasáže, a navíc při každém novém čtení jde o odlišné pasáže, přináší diagonální čtení výrazně individuální a neopakovatelné čtenářské zkušenosti. K tomu samozřejmě do jisté míry dochází při čtení jakéhokoli textu, ale Hrabal se záměrně snaží tuto tendenci posílit. Jeho literární styl stimuluje čtenářův dočasný stav ne-soustředěnosti s následným momentem koncentrace. Hrabalovy texty sice neustále pádí kupředu, avšak toto pádění, jak poznamenává Josef Fulka, vyzývá čtenáře, aby ho chvílemi zpomalili či dokonce na okamžik zastavili (FULKA 2010: 761–762). Kde a jak k tomu dojde, se liší čtenář od čtenáře. Je však důležité zdůraznit, že tento typ čtení není prostředkem sebeobjevování. Nejde o způsob odkrývání čtenářových nevědomých myšlenek a potlačených událostí z jeho života. Diagonální čtení neaktivuje automatické přelétání určitých pasáží a pečlivé čtení pasáží jiných s tím, že čtenář poté analyzuje, proč k tomu došlo právě takto, a ne jinak. Jde o typ čtení, jenž stimuluje hravost, improvizaci a experiment, nikoli sebeanalýzu, která vede čtenáře k jeho skutečnému já.

Ludická koncepce psaní je Hrabalovou odpovědí na otázku, zda nás literatura může pevněji přimknout k přítomnosti. Doufá, že mu kladné zodpovězení této otázky pomůže překonat jeho chronickou neschopnost být tam, kde je. Velkým překvapením pak je, když v *Autičku*, tedy již v první polovině osmdesátých let, oznamuje, že vlastně je schopen být tam, kde je. Po své autonehodě v roce 1983, jak říká, „jsem se tak nějak zpomalil, tak nějak jsem byl šťastný tam, kde jsem“ (HRABAL 1986a: 141). Toto náhlé vyléčení ze svého celoživotního neudu dokládá osobní historkou, kdy několik týdnů po nehodě hledal kancelář bytového družstva, a přestože si všiml kolemjdoucích listonošek, nezeptal se jich na cestu. Chtěl tu kancelář najít sám, protože už nikam nespěchal: „já jsem už věděl svoje, věděl jsem, že všechno to, co mne zpožduje, všechno mne zrychluje“ (IDEM 1986a: 134). Po nehodě se Hrabal už nesnaží rychle dokončit, co právě dělá, aby mohl přejít k něčemu jinému. Také si teď už nedělá takové starosti s tím, co si o něm myslí ostatní a co od něho očekávají: „tak nějak tou havárií ze mě spadla tíha“ (IBID.: 142). Autonehoda ho uzdravila z jeho posedlosti budoucností a tím, co z něj bude.

Přirozeně je možné, aby významná událost jako těžká autonehoda člověka změnila. My ale již víme, že Hrabalovy výroky o sobě, svém životě a psaní si často odporují (v *Autičku* například tvrdí, že už je šťastný tam, kde je, ale z většiny jeho ostatních textů z tohoto období se nezdá, že by tomu tak skutečně bylo), a že tyto výroky slouží nejen jako objektivní popis událostí a nelíčené vyjádření jeho názorů, ale také jako strategie jak se přizpůsobit

situaci, v níž se právě nachází. V tomto ohledu je příznačné, že Hrabal podává zprávu o své nenadále proměně v textu, který je (s výjimkou *Trilogie*) mnohem literárnější než jeho ostatní autobiografické a esejistické práce. Ačkoli je *Autíčko* autobiografickou reportáží o Hrabalově autonehodě a o tom, co jí předcházelo a následovalo, Hrabal se v ní spoléhá na typicky literární techniky. Tak jako v *Trilogii* i zde používá velmi pečlivě sestavený styl založený na retardaci a periodicky se opakujících a gradovaných motivech. Namísto přímočaré reportáže tak Hrabal opět stylizuje, co se mu stalo, a tudíž i sám sebe, což zpochybňuje jeho argument, že se po autonehodě od základu změnil. Je sice možné, že je teď úspěšnější ve svém snažení být v přítomnosti, ale současně je nepravděpodobné, že by si rázem poradil s problémem, který ho pronásleduje od malička. Jeho zpráva o autonehodě je opět, alespoň částečně, strategií, jak se na tuto událost dívat. *Autíčko* Hrabalovi pomáhá zesílit impuls, který mu autonehoda dala, a tím umožnit jeho další pokrok ve spočinutí tam, kde se právě nachází.

## 5. Literatura a prázdnota

Když ve svých autobiografických a esejistických textech Hrabal hovoří o životě, jen zřídka tento pojem tematizuje, natož aby jej problematizoval. Například nás informuje, že ve svém raném a středním období chtěl „žít a žít a žít a vidět lidi žít a účastnit se života“ (HRABAL 1982c: 201). Umělý osud patří k tomuto romantickému ideálu čistého žití. Potíž je v tom, že tento ideál je nedosažitelný. Život, chápán takto romanticky, je nedostupný, neboť člověk není s to udržet své odhodlání nenechat ani jeden okamžik uplynout bez toho, aniž by jej stoprocentně prožil. Život nelze oddělit od každodennosti, nevýrazných momentů a pocitu promarněných příležitostí. Ani ludibronismus není vůči tomuto ideálu čistého žití imunní. Problém s ludibronistickou přítomností, hrami a experimenty je jejich náchyllost k téže neuchopitelnosti a nedosažitelnosti jako čistě žití. Také přítomnost má tendenci unikat a proklouzávat mezi prsty. Zdá se ale, že si toho byl Hrabal vědom. Sice nevěnuje příliš kritické pozornosti pojmu života, zato si to ale vynahrazuje tematizováním přítomnosti, kterou se ve svých autobiografických a esejistických textech zabírá velmi často. Především ho zajímá myšlenka prázdnoty, protože ta by mohla vyřešit potíž s nevýraznými momenty, promarněnými příležitostmi a přítomností, jež věčně uniká.

Když Hrabal tvrdí, že před autonehodou žil a psal, „aniž [by] dosáhl vrcholu prázdnoty“ (HRABAL 1988b: 179), a že po nehodě „dosáhl psáním vrcholu prázdnoty“ (IDEM 1986b: 260), spojuje svou údajnou schopnost být v přítomnosti s prázdnotou. Ačkoli není z těchto textů jasné, co předchází a co následuje — zda schopnost být v přítomném okamžiku je podmínkou dosažení prázdnoty, či naopak zda prázdnota je předpokladem bytí v přítomnosti —, jde pro Hrabala o dva nerozlučné principy. Již nechápe přítomnost

jako místo, kde se odehrává život ve své ryzosti a svěžesti. Přítomnost se teď vyznačuje prázdnotou. Jak přítomnost, tak prázdnota povstávají zvolna a postupně, s tím jak člověk redukuje své aktivity, tlumí touhy a přestává neustále plánovat budoucnost. Hrabal přiznává, že žít v takové přítomnosti je náročné. Zatímco každý ví, co dělat a kam jít, on tápe: „já jsem dosáhl vrcholu prázdnoty a nevím, kam bych šel“ (IDEM 1990b: 5). Na jednom místě si dokonce stěžuje, že jeho obvyklá denní praxe ježdění autobusem do Kerska nakrmit kočky, průběžně psát literární žurnalistiku a po večerech chodit do hospod je „taedium vitae“ (IDEM 1996c: 230). Většinou však svůj jednotvárný život oslavuje. Snaží se vždy věnovat pozornost jen tomu, co právě dělá, aniž by o tom pochyboval, hledal jeho význam či spekuloval čím jiným a smysluplnějším by to měl nahradit. Je teď stejný jako jeho kocour Cassius, ten „stařec se svrásčitými prsy, který na to všechno kolem zírá“ (IDEM 1991: 93): „já se jen dívám a žasnu nad tím, co vidím“ (IDEM 1986a: 55). Tento stav omezených a zpomalených aktivit je protivahou k Hrabalovu ustavičnému těkání, fixaci na budoucnost a starost o to, kým je, jak ho vidí ostatní a co z něho bude: „miluju už jen svět bez Já, bez Ty, bez My, miluju svět prostoru a nekonečna, odkud se nevytratila psychologie, ale byla shledána nepodstatnou“ (IDEM 1982g: 60).

Navzdory tomu, že většina těchto výroků zní upřímně, až pročitěně, nás Hrabal čas od času překvapí podivným tvrzením, jako například výše citovaným prohlášením o formě svých textů, což nám připomene, že jsme stále v doméně sebestylizace a strategie. Důkazem toho je i jeho úsilí, se kterým se snaží začlenit literaturu do svého nového životního stylu. Nadále totiž píše, přičemž trvá na tom, že psaní a čtení nejsou v rozporu s jeho transformací. Když sedí a zírá, je to jako by četl, neboť se k němu vracejí různé věty a myšlenky z jeho oblíbených knih: „sedím a mám je v ústech jako bonbon, celý den jsem schopen se živit jedinou větou“ (IBID.: 55). Vrací se mu jednotlivé věty, obrazy a myšlenky, někdy dokonce pouze jejich fragmenty. Nikdy předem neví, co se vrátí, zda vůbec něco, avšak cokoli se objeví, počastuje takřka obřadnou pozorností. Nezajímá ho správné pochopení těchto myšlenek a už vůbec ne budování systematické filozofie na jejich základě. Jen si s nimi pohrává. Jsou pro něj singularitami, jež utvářejí přítomný moment. Tento důraz na hru, bezprostřednost a jedinečnost se odráží v jeho pozdním stylu psaní. Jeho esejistické fejetony působí velmi spontánně a improvizovaně. Hrabal již nenechává obrazy a motivy zrát tak jako dříve. Nevypravuje si z nich v hlavě příběhy, které pak testuje v rozhovorech s ostatními. Přestože je jeho psaní nadále neoddelitelné od jiných aktivit, jde o tiché sezení a zírání, a ne již o procházky a diskuze. Píše nyní tak, jak to k němu přijde: v dávkách fragmentů a singularit. Již nepřetváří své texty v literární díla. Nechává je syrové, roztráštěné a nejednotné, což jim v jeho představách dává nádech bezprostřednosti, a tedy života. Milan Jankovič souhlasí: Hrabalův pozdní styl

umožňuje jeho fejetonům „působit »jako život sám«, vracet čtenáři dojem přímého setkání s neznakovou skutečností“ (JANKOVIČ 1995: 244).<sup>5</sup>

Hrabalovo úsilí sladit způsob psaní s jeho novým, pomalým a monotónním životním stylem a prázdnotou myslí je důvodem k poněkud nesouvislé povaze jeho prací z posledního období. Jeho fejetony z devadesátých let často a znenadání střídají velkolepá témata, jako například smrtelnost a plynutí času, s méně delikátní látkou, jakou je třeba osobní hygiena. Nezřídka také mění tón (od láskyplného k obhroublému) a styl (od prostých sdělení k poetickým popisům a od jednoduchých formulací k propracovaným kompozicím). Někteří literární kritici (například SLOMEK 1990 a CHUCHMA 1990, 1992) považují tyto texty za podřadné marginálie, kromě jejich ostrých změn také kvůli jejich přemíře opakujících se motivů a slovních spojení, rozptýlenosti diskuze, dokumentaristickému přístupu k tématům, lamentujícímu vyznění a žánrové neurčitosti. Hrabal však tyto rysy negativně nevidí. Dokumentaristický, rozštěkaný a žánrově matný styl plný opakování a nenadálých změn pokládá za osobitý styl „membra disjecta“ (HRABAL 1993: 76): „ty moje kilometry zmatených vět, ty moje skotačící a hrkající a přerušované podzemní a ponorné říčky textů“ (IDEM 1990c: 28). Jde o důsledek jeho psaní v dávkách fragmentů a singularit. V mnoha ohledech jde o tvůrčí záměr. Tento styl je totiž odrazem Hrabalovy vášně k improvizaci a bezprostřednosti, jež pramení z jeho pokusu sjednotit princip prázdnoty s existencí v přítomném okamžiku, po níž prahne, neboť mu vadí, že není schopen být tam, kde je.

Hrabalovy komentáře o literatuře a glosy o sobě jako spisovateli z jeho pozdějších autobiografických a esejistických textů nejsou svědectvím o jeho vývoji, řekněme od pojmu umělého osudu k doktríně ludibrionismu. Hrabal si často odporuje, a to i ve více méně soudobých textech. Ba co víc, nezřídka se stylizuje do určitých podob a svá sdělení příslušně upravuje. To vtiskuje jeho textům neobvyklý ráz a staví je do mimořádné role, protože v nich nelze jasně oddělit pravdu od mystifikace a fakta od strategické argumentace. Co Hrabal říká, je vždy do jisté míry formou adaptace na jeho okolí a na to, co ho momentálně tíží a s čím se chce vyrovnat. Ludická koncepce psaní není výjimkou. Stejně jako Hrabalovy ostatní koncepce psaní i tato překračuje prosté a nestrojené vyjádření názoru. Jde více než jen o abstraktní teoretizování o literatuře či o objasnění svého života a své literární produkce:

5 Je nutné podotknout, že jistou měrou se na této syrovosti podílí také fakt, že Hrabal své fejetony již nepublikuje v Československém spisovateli, kde až na malé výjimky (například *Obsluhoval jsem anglického krále*) jeho knihy prošly redakční úpravou, nýbrž v Pražské imaginaci, tedy u přátel, kteří mu ponechali kreativní svobodu a nekladli na něj velké ediční nároky. Jakub Češka se podrobně věnuje dopadu lektorských řízení a editorských úprav v Československém spisovateli na Hrabalovy texty (ČEŠKA 2018: 223–276).

jde o ovlivňování a formování toho, jak ve skutečnosti žije a píše. Hrabal chce žít a psát v přítomnosti, okamžik po okamžiku, bez ohledu na to, kam to celé vede a jestli to má smysl. Otázka celku ho nezajímá, respektive se chce naučit, aby ho nezajímala. Jeho pozdní fejetony, s jejich improvizovaným tokem jednotlivých obrazů, myšlenek a detailů, jsou vyvrcholením jeho snahy toto přání realizovat. Jsou součástí ludické praxe, která má umožnit jak spisovatel, tak i čtenáři lépe spočinout v přítomném okamžiku tím, že usměrní jejich pozornost na jednotlivé momenty a details, a to nikoli jako na složky celku, ale jako na singularity a fragmenty neexistující, nebo přinejmenším nepoznatelné a nedosažitelné, totality. Tato praxe, jakož i Hrabalovy strategické adaptace obecně, není pouhým mýtotvorným manévrem. Hrabal nemanipuluje fakta, aby ho čtenáři viděli tak, jak chce. Jakkoli jsou jeho autobiografické a esejistické texty dokladem toho, kým chce být, spíše než kým ve skutečnosti je či byl, i přesto mají tyto texty dopad nejen na jeho obraz v očích čtenáře, ale také na to, jak on sám žije a píše. To, že v nich formuluje, přepracovává a opakovaně se vrací k otázkám psaní a života, mu umožňuje trvalejší a soustředěnější reflexi na to, kým je, jak se mění a kým se chce stát. Tyto texty nejsou ani kronikou faktů, ani lstivým překroucením skutečnosti. Jsou literární praktikou, která tím, že vybízí k reflexi na život, mění, kým člověk je a kým se stává.

### Prameny

HRABAL, Bohumil

- 1982a** „Přes ty svoje kočky se stanu tak trochu nesmrtelným“; in idem: *Domácí úkoly z pilnosti* (Praha: Československý spisovatel), s. 138–145
- 1982b** „Interview s Jazz klubem“; in ibid., s. 95–98
- 1982c** „Rozhovor se čtenáři amatérské scény v Plzni“; in ibid., s. 199–205
- 1982d** „Dívka na trampolíně“; in ibid., s. 76–80
- 1982e** „Sešitek nerozlišujících pozorností“; in ibid., s. 36–42, 83–92, 99–112, 116–132
- 1982f** „Dopis příteli“; in ibid., s. 166–170
- 1982g** „Interview Na Hrázi věčnosti“; in ibid., s. 52–61
- 1986a** „Autičko“; in idem: *Život bez smokingu* (Praha: Československý spisovatel), s. 45–154
- 1986b** „Proč píšu“; in ibid., s. 251–269
- 1986c** „Moje Libeň“; in ibid., s. 241–250
- 1986d** „Život bez smokingu“; in ibid., s. 35–43
- 1988a** „Polomy v lese“; in idem: *Můj svět* (Praha: Československý spisovatel), s. 305–311
- 1988b** „Rukověť pábitelského učně“; in ibid., s. 177–180
- 1990a** *Klíčky na kapesníku* (Praha: Práce)
- 1990b** „Kouzelná flétna“; in idem: *Listopadový uragán* (Praha: Tvorba), s. 5–13
- 1990c** „Ponorné říčky“; in idem: *Ponorné říčky* (Praha: Pražská imaginace), s. 27–30

- 1991 „Vinárna U Křižovníků“; in idem: *Růžový kavalír* (Praha: Pražská imaginace), s. 92–94
- 1993 „Modrý pondělí“; in idem: *Večerníčky pro Cassia* (Praha: Pražská imaginace), s. 75–81
- 1995a „Naivní fuga“; in idem: *Naivní fuga* (Praha: Pražská imaginace), s. 73–118
- 1995b „Zpráva o pitvě vlastní mrtvoly“; in idem: *Kdo jsem* (Praha: Pražská imaginace), s. 312–317
- 1996a „Každý může prožít tvořivý život“; in idem: *Ze zápisníku zapisovatele* (Praha: Pražská imaginace), s. 326–329
- 1996b „I naše chyby jsou dokonalé“; in idem: *Pojízdna zповědnice* (Praha: Pražská imaginace), s. 74–78
- 1996c „Ubili koníčka ubili“; in *ibid.*, s. 222–243
- 2015 *Obsluhoval jsem anglického krále*; in idem: *Spisy*, vol. 3; edd. Václav Kadlec and Jiří Pelán (Praha: Mladá fronta), s. 249–358
- 2016 *Autobiografická trilogie, Spisy*, vol. 5; edd. Václav Kadlec a Jiří Pelán (Praha: Mladá fronta)

## Literatura

ČEŠKA, Jakub

- 2010 „Psaní Bohumila Hrabala na pomezí literatury“; *Slovo a smysl*, č. 14, s. 53–73
- 2014 „Literatura v perspektivě života, nebo život v perspektivách literatury? K hrabalovskému kalendáriu“; *Česká literatura* LXII, č. 5, s. 785–800
- 2018 *Bohumil Hrabal — autor v množném čísle* (Brno: Host)

DOLEŽEL, Lubomír

- 2014 „Hra s ich-formou v díle Bohumila Hrabala“; *Česká literatura* LXII, č. 2, s. 238–250

DOUBROVSKY, Serge

- 1977 *Fils* (Paris: Gallimard)

FULKA, Josef

- 2010 „Text, trhlina, zkamenělina: k jednomu hrabalovskému motivu“; *Česká literatura* LVIII, č. 6, s. 758–766

GÖTZ, Alexander

- 2001 „Obrazy z hlubiny času: Vzpomínka a autostylizace jako prostředky poetizace“; *Česká literatura* XLIX, č. 4, s. 368–386

CHUCHMA, Josef

- 1990 „Hrabal zase na okraji: Jsou Dopisy Dubence zanedbatelnými prózami velkého autora?“; *Respekt* II, č. 4, s. 14
- 1992 „Hrabalovo velké lamentování“; *Mladý svět* XXXIV, č. 50, s. 10–11

CHVATÍK, Květoslav

- 1992 „Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny“; in idem: *Melancholie a vzdor: Eseje o moderní české literatuře* (Praha: Československý spisovatel), s. 204–213

JANKOVIČ, Milan

- 1995 „Nad »vnitřním hovorem« pozdního Hrabala (Pozorování a přisvojování textů)“; *Česká literatura* XLIII, č. 3, s. 237–268
- 2005a „Pozdní Hrabal“; in idem: *Cesty za smyslem literárního díla* (Praha: Karolinum), s. 261–268
- 2005b „Text jako proud“; in *ibid.*, s. 255–260
- 2014 „K poetice dlouhých vět Bohumila Hrabala“; *Bohemica Litteraria* XVII, č. 2, s. 7–26
- 2016 „Psaní proudem: Autobiografická trilogie“; in Bohumil Hrabal: *Autobiografická trilogie, Spisy*, vol. 5, edd. Václav Kadlec a Jiří Pelán (Praha: Mladá fronta), s. 7–27

KLADIVA, Jaroslav

- 1995 „Životopis trochu jinak“; in Bohumil Hrabal: *Naivní fuga* (Praha: Pražská imaginace), s. 119–188

KLÍMA, Ladislav

- 1993 *Filosofické listy* (Praha: Herrmann a synové)

LOPATKA, Jan

- 1991 „Nebývalé problémy textologické“; in idem: *Předpoklady tvorby* (Praha: Československý spisovatel), s. 37–46

PELÁN, Jiří

- 2007 „Bohumil Hrabal: Pokus o portrét“; in idem: *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury* (Praha: Karolinum), s. 404–466
- 2014 „Brevitas a amplificatio v próze Bohumila Hrabala“; *Slovo a smysl*, č. 21, s. 193–200

PYNSENT, Robert

- 2004 „Hrabal's Autobiographical Trilogy“; in David Short (ed.): *Bohumil Hrabal. Papers from a Symposium* (London: University College London), s. 97–104

PYTLÍK, Radko

- 1997 *A neuvěřitelné se stalo skutekem: O Bohumilu Hrabalovi* (Praha: Emporium)

SLOMEK, Jaromír

- 1990 „Hrnečku, vař!“; *Literární noviny* I, č. 5, s. 4

TLUSTÝ, Jan

- 2016 „Pábitelské autofikce Bohumila Hrabala“; in Roman Kanda (ed.): *Trhliny světa: kniha studií o Bohumilu Hrabalovi* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 130–140

## Résumé

Hrabal often emphasizes that his work is firmly anchored in reality. He says that it is based either on what had happened to him, or what he had heard from other people and had identified with to such an extent that he merged in with it. This emphasis on the indivisible link between literature and real life is strongest in his later autobiographical and essayistic texts in which he writes directly about himself and not through narrators or literary characters as he did previously. In these texts

he also thinks more systematically about what it means to be a writer, how he himself developed as a writer and what his objectives were in writing and in life in general. Characteristically, these texts cannot be reduced to what Hrabal says to us in them, as he frequently stylizes himself in various forms and makes use of a number of other typically literary techniques. What Hrabal writes about and how and why he keeps coming back to the problem of the relationship between literature and life is a sign of his efforts to come to terms with what is weighing him down. For him literature becomes a kind of adaptive strategy to deal with his chronic inability to be in the present moment.

---

**Klíčová slova | Keywords**

Bohumil Hrabal — autostylizace — psaní — přítomnost — Ladislav Klíma

Bohumil Hrabal — autostylization — writing — presence — Ladislav Klíma