

Varianta v poetice Bohumila Hrabala
Krásná Poldi, Ostře sledované vlaky, Příliš hlučná samota

Doktorandka:

Gaia Seminara (1309352)

Vedoucí:

Prof. Annalisa Cosentino – Sapienza Università di Roma

Doc. Michael Špirit – Karlova Univerzita v Praze

Tra la storia misteriosa della produzione di un testo, e l'incontrollabile deriva delle sue letture successive, il testo in quanto testo costituisce una presenza rassicurante, un punto fermo a cui attenersi.

Between the mysterious history of a textual production and the uncontrollable drift of its future readings, the text qua text still represents a comfortable presence, the point to which we can stick.

Medzi mysterióznou históriou tvorby textu a nekontrolovateľným pomalým pohybom jeho budúci-
ch čítaní je text ako text ešte stále upokojujúcou prítomnosťou, bodom, ktorého sa môžeme držať.¹

Umberto Eco

Úvod

Cílem této práce je přispět ke zkoumání tvůrčího procesu při psaní textových variant prostřednictvím textologické a kritické analýzy několika děl Bohumila Hrabala. Vybranými texty jsou: *Krásná Poldi* v původním znění veršovaného „eposu“ s datací 1950 a ve znění prozaickém; prózy *Kain* (vydán 1990, datován 1949), *Ostře sledované vlaky* (1965), *Legenda o Kainovi* (1968); *Hlučná samota* ve svých třech variacích (datováno 1976) a v koláži *Kluby poezie* (Mladá fronta 1981).²

Výběr Hrabalových textů jsem provedla na základě kritérií souvisejících s určitými rysy autorova díla i s metodologií, již vzápětí popíšu.

Tato práce přináší moje stanovisko a zkušenost z italské bohemistiky. Hrabala vnímám jako plně evropského, nadnárodního autora, jehož univerzálnost vychází jak z historických a biografických okolností, tak z autorovy mimořádné tvořivosti, blízké poetikám jeho světových současníků. V roce 2005 vyjádřila Annalisa Cosentino na mezinárodní konferenci v Udine svůj názor právě na univerzální povahu Hrabalova díla a na klišé, které se v průběhu 20. století často staly běžným obrazem toho autora především v Česku.³ Autorka uvedla, že „badatelé zabývající se Hrabalovým dílem pou-

1 Umberto Eco, *Interpretation and overinterpretation. Umberto Eco and Richard Rorty, Johnatan Culler, Christine Brook-Rose*, ed. Stefan Collini, Cambridge University Press, Cambridge 1992. Kniha vznikla z přednášek Prof. Umberta Eca v rámci Tanner Lectures and Seminar na anglické univerzitě v roce 1990 a byla přeložena do italštiny jako *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Johnatan Culler e Christine Brook-Rose*, ed. Stefan Collini, překlad a it. ed. Sandra Cavicchioli, Bompiani, Milano 1995, s. 75. Není dosud český překlad, vyšel však překlad do slovenštiny, odkud cituji: *Interpretácia a nadinterpretácia. Umberto Eco, Johnatan Culler, Christine Brook-Rose*, ed. Stefan Collini, př. Zdeňka Kalnická, Archa, Bratislava 1995, s. 87.

2 Jelikož podrobnému popisu různých vydání a znění vybraných textů je věnována celá kapitola této práce, uvádím tu jen údaje o prvním tištěném zveřejnění v Česku, aby byl předmět Úvodu snadno sledovatelný. Uvádím též původní datování, pokud je známo nebo stanoveno. – Epos in *Poupata. Křehké i rabiátské texty z let 1938–1952* (Mladá fronta 1970, skartováno, reprint 1992), dále in *Bambino di Praga – Barvotisky – Krásná Poldi* (Československý spisovatel 1990). Próza in *Inzerát na dům, ve kterém už nechčj bydleť* (Mladá fronta 1965). – *Kain* in *Schizofrenické evangelium* (Melantrich 1990), *Ostře sledované vlaky* (Československý spisovatel 1965), *Legenda o Kainovi* in *Morytáty a legendy* (Československý spisovatel 1968). – Ze tří variací *Hlučné samoty* knižně před vydáním SSBH vyšla samostatně jen třetí, *Příliš hlučná samota* (samizdatově Edice Expedice 1977, knižně Odeon 1989).

3 *Drzý vlastenec. Několik poznámek k univerzálnosti Hrabalových témat*, in *Hrabaliana rediviva. Příspěvky mezinárodní mezioborové konference o díle Bohumila Hrabala. Udine 27.–29. října 2005*, eds. A. Cosentino,

kazují na množství odkazů na avantgardu a zvláště na surrealismus, i když není vždy jasné, proč se tyto vazby tolik zdůrazňují, vždyť jsou příznačné pro vývoj poetik dvacátého století obecně⁴. V závěru svého výkladu dovedla vlastními i Hrabalovými slovy: „Hrabalovská kompoziční struktura je zřejmě schopna pojmut nejen «časové a nadčasové», to jest témata současná i věčná, ale i – parafrázováno slavné studie F.X. Šaldy – «národní a nadnárodní», témata česká i univerzální. «Někdy se zdá, jakoby jeho texty postrádaly časovost a prostorovost, ale při pozorně četbě zjistíme, že podávají svědectví o povaze a osudech člověka platných ve všech historických dobách a přitom jedinečných ve svém záběru, v místním a časovém zařazení... Každé dílo má své znaky národní a dobové... Smysl a platnost jsou nadčasové...»⁵ Hrabala tak vidím jako znamenitý výhon evropské kultury dvacátého století a jsem přesvědčena, že to není nijak ojedinělé mínění.

Spisovatelova tvořivost se podle mého názoru nejlépe ukazuje právě v samotném procesu utváření textu, a manifestuje se postupem času v organickém komplexu proměn vztahujících se k formálnímu experimentu i k proměňující se autorské poetice, jež jsem si předsevzala systematicky popsat. Soustředím se tak primárně na text a jeho formální a stylistické rysy. Pracovní materiál bude mít proto zde podstatný význam.

Výběru pracovního materiálu budu věnovat důležitou část svého výzkumu: je obecně známo, že Hrabal psal hodně a dlouho, že datum dokončení jednoho textu se téměř nikdy – až na pozdní texty z devadesátých let – neshodovalo s datem publikace daného textu, že nevydané dokončené texty Hrabal zachovával a přepracovával, že byl vždy ochotný své (i už přepracované) texty znovu upravit a opracovat pro tištěnou publikaci podle připomínek redaktorů a lektorů. Ideálním výchozím bodem by v našem případě měly být texty autorem dokončené a nakladatelstvím nabízené v podobě před návrhy na možné úpravy. Jinými slovy řečeno, autorské strojopisy.⁶

Jediná přesnější zpráva o složité chronologii psaní a vydání Hrabalova díla od strojopisů k tištěným vydáním pochází z 19. svazků *Sebraných spisů* Bohumila Hrabala⁷ a z podrobných edičních komentářů k jejich jednotlivým dílům. *SSBH* jsou totiž vzácným (a jak bude uvedeno, často jediným) pramenem pro každé bádání Hrabalovy tvorby, však sami editoři přiznali obtížnost uspořádání takového materiálu (jeho množství, chaotického členění ve spisovatelově *šuplíku* atd.). O bibliografii Hrabalova díla píší: „Bibliografii publikujeme s vědomím její neúplnosti a formální nedokonalosti, po-

M. Jankovič, J. Zmr, *Filosofia*, Praha 2006, s. 47–54.

4 Tamtéž, s. 48.

5 Tamtéž, s. 52. Autorka cituje úryvek z Hrabalova *Životopisu trochu jinak ze Sebraných spisů Bohumila Hrabala*, sv. 16, s. 186, ve kterém Hrabal podává svou uměleckou sebeinterpretaci v podobě montáže ze strojopisné monografie *Bohumil Hrabal / Život a dílo*, napsané jeho přítelem a profesorem na UK Jaroslavem Kladivem. O způsobu citací Hrabalových *Spisů*, viz pozn. č. 7.

6 Připomínám, že Hrabal psal přímo na psacím stroji, autorské rukopisy tedy neexistují. Jako rukopis se vždy myslí strojopisný text.

7 Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy*, 19 svazků, Pražská imaginace, Praha 1991–1997. Hrabalovy spisy budu mnohokrát citovat, proto název v textu nebo v poznámce pod čarou zkrátím *SSBH* a podám číslo svazku, odkud se cituje. Bibliografické údaje jednotlivých svazků doplním v bibliografii této práce.

važujeme v současnosti za nejdůležitější učinit první krok a poskytnout čtenářům jistý základ pro další bádání.⁸ Václav Kadlec, hlavní editor a pořadatel celého projektu *SSBH*, na poslední stránce posledního svazku zpravuje o dalších, nezpracovaných materiálech: „Je zde několik tisíc položek cizojazyčné bibliografie, mnoho kilogramů marginálií, zbývá provést rešerše desítek ročníků periodik. Dovedu si představit nejméně tři další svazky (a poté jistě další a další...), to je ovšem otázka jiná a jiných.“⁹

Abych data o vývoji Hrabalovy tvorby prohloubila, prostudovala jsem na vybraných textech textologickou a ediční praxi *SSBH* a její výhody a nevýhody vyložím v související kapitole.

Následovat bude sekce věnovaná popisu současného stavu strojopisních materiálů, které byly pro editory *SSBH* výchozí, tak jak se mi je podařilo shledat v Literárním Archivu Památníku národního písemnictví v Praze. Tak snad budu schopna vykreslit celkovou situaci a zároveň aktualizovat stav dostupného strojopisného materiálu v Hrabalově fondu (tj. toho, na němž by se mohla provést ediční práce ex novo) a stanovit výchozí materiál pro textovou a kritickou analýzu vybraných Hrabalových variant.¹⁰

Počáteční metodologickou inspiraci jsem našla ve vystoupení Michaela Špirita na mezinárodním kongresu v Udine „Intorno a Bohumil Hrabal“ (27.–29. října 2005, jehož výsledkem byla publikace ve dvojí jazykové mutaci¹¹). V příspěvku *Uzavřený text – otevřené dílo*¹² se autor zabývá dvěma Hrabalovými povídkami: „Romantici“¹³, napsanou v padesátých letech a zveřejněnou teprve v roce 1987, a „Chcete vidět zlatou Prahu?“, tj. její přepracovanou variantou, vydanou v povídkovém souboru *Pábitelé* v 1964. Stať synteticky představuje obsah a vyprávěcí strukturu obou povídek a poukazuje na rozdílné pasáže a Hrabalem použité narativní prostředky, jež Špirit podrobně zaznamenává a komentuje vzhledem k jejich důsledku ve významovém posunu textu. Velmi stručně lze říci, že autor identifikuje v prvotní verzi formální rysy uzavřeného textu, které při přepracování Hrabal pozměňuje nebo odstraňuje, včetně zakončení textu, jenž se tak jakoby stává otevřeným, ale jen k omezenému množství možností. Autor konstatuje, že „čtenář má tak k dispozici dvě různé povídky se stejným situačním základem, varianta přebírá z prvotní verze často celé promluvy postav nebo uvo-

8 *SSBH*, 19. sv., s. 505.

9 Tamtéž, s. 509.

10 Sedmisvazkové Spisy vydané v letech 2014–2019 v nakladatelství Mladá fronta ponechaly textologickou revizi Hrabalových textů stranou a převzaly znění z *SSBH* 1991–1997.

11 Současně vyšly italsky *Intorno a Bohumil Hrabal. Atti del convegno internazionale di studi. Udine, 27–29 ottobre 2005*, a cura di A. Cosentino, Forum, Udine 2006; a česky *Hrabaliana rediviva. Příspěvky mezinárodní mezioborové konference o díle Bohumila Hrabala. Udine 27.–29. října 2005*, c.d. Citujeme zde z českého vydání.

12 M. Špirit, *Uzavřený text – otevřené dílo*, in *Hrabaliana rediviva*, c.d., s. 27–32.

13 Povídka vyšla teprve samizdatově: samostatně jako 36. svazek *Pražské imaginace*, Praha 1987, též in B. Hrabal, *Atomová mašina Perkeo*, sv. 29, *Pražská imaginace*, Praha 1987; knižně pak in *SSBH*, 3. sv., s. 212–219.

zovací věty vypravěčovy, ale obě verze se jako celky nakonec od sebe diametrálně liší¹⁴. Tím způsobem Hrabal získává variantu, která „sjednocuje významy textu [...] jen omezeným počtem směrů, jež někam přesně míří, a tam také končí“¹⁵.

Ze Špiritovy „demonstrace“ vyplývají důsledky, jež shrnuje sám autor: „Proč takováto zdlouhavá demonstrace? Protože na jednom autentickém textu a jeho řemeslně velmi zdařilé variantě ukazuje to, co lze shledat u všech známých případů tohoto Hrabalova období. Hotový, uzavřený prvotní text má veškerou suverenitu otevřeného díla, tedy díla otevřeného stále se dějícímu smyslu, díla, které lze interpretovat a neuzavírat je přitom do umrtvujících uspokojivých řešení. V Hrabalově případě to neznámá, že každá původní verze, k níž se autor pak z různého – vnějšího nebo vnitřního – podnětu vrátil, má v sobě automaticky víc energie než následné varianty. Domnívám se však, že je to případ všech děl přepracovávaných do roku 1969 – tedy textově znovuotevíraných, ale uzavírajících se významově. Naopak texty vzniklé po roce 1970 ze stejného nebo příbuzného tematického nebo stylistického východiska – za všechny zmiňme na jedné straně *Městečko, kde se zastavil čas* a *Krasosmutnění* a *Harlekýnovy milióny* na straně druhé nebo *Něžného barbara* a *Příliš hlučnou samotou* a vedle nich *Kluby poezie* – mají u variant více významového potenciálu, než jakým vzhledem ke svým předlohám disponují populární prózy vydávané v šedesátých letech.“¹⁶

Na základě Špiritova výroku jsem rozhodla zjistit, zda lze tuto tezi opravdu zastávat a podobnou metodou zkoumat a komentovat další Hrabalovy variantní texty napsané a především přepracované ve dvou uvedených dobách, tj. v létech šedesátých a sedmdesátých. Na tom jsem založila volbu pracovních materiálů: prozaická varianta *Krásné Poldi* se jako první objevila mezi Hrabalovými publikacemi šedesátých let,¹⁷ avšak její původní verzi napsal Hrabal v básnické podobě s podtitulem „Epos“ a datoval ji 1950. Epos měl vyjít v souboru *Poupata* v roce 1970, jenž byl ale skartován a vydání se dočkal až v roce 1992; mezitím byla prvotní verze eposu publikována roku 1990 ve svazku *Bambino di Praga – Barvotisky – Krásná Poldi* v Československém spisovatelství v edici Klub přátel poezie.¹⁸ Považuji případ *Krásné Poldi* za velice zajímavý příklad variování kvůli radikálnímu přepracování básnického textu v dílo prozaické.

14 Tamtéž, s. 29.

15 M. Špirit, *Uzavřený text – otevřené dílo*, in c.d., s. 31.

16 Tamtéž. Autor přidává v poznámce pod čarou záznam případů variantních textů Hrabalova období 60. let. Cituji z autorovy poznámky č. 9, na s. 32: „Utrpení starého Werthera“ – *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, «Kain» a «Fádní stanice» – *Ostře sledované vlaky* a «Legenda o Kainovi», «Pásek» – «Miláček» a «Divní lidé», «Jarmilka» z roku 1952 – «Jarmilka» z roku 1964, «Křtiny» z padesátých let – «Křtiny 1947» z roku 1963, «Emánek» z roku 1956 – «Emánek» z roku 1963, «Láska» – «Romance», «Umělé osudy» – «Podvodníci» či «Večerní Praha» – «Večerní kurs».”

17 Kromě uvedeného knižního vydání Mladé fronty 1965, prozaická verze *Krásné Poldi* vyšla časopisecky v *Hostu do domu* 10/1964, s. 2–7.

18 Ještě v roce 1989 vyšla skladba *Poldi* v neúplné podobě časopisecky v „italských“ *Listech*, v jejich mimořádném vydání „Čtení na léto 1989“.

Podobný osud měla „existenciální povídka“ *Kain*, autorem datovaná 1949, ale zveřejněná teprve v knize *Schizofrenické evangelium* v roce 1990. Přeprocováním této a ještě jedné povídky, *Fádni stanice* – patrně napsané v roce 1953, původně zařazené do souboru *Poupata* v textu *Setkání a návštěvy* a publikované konečně v *SSBH*, 3. sv. (1992) –, vznikla obsáhlejší novela *Ostře sledované vlaky*, publikovaná v roce 1965. O tři roky později se pak Hrabal vrátil k původní próze a přepracoval ji v *Legendu o Kainovi*, která vyšla v knize *Morytáty a legendy* v roce 1968. V tomto případě zůstaneme jen v žánru prózy, ale budeme disponovat třemi variantními zněními, z nichž první a poslední verze jsou zdánlivě shodné (respektivě: *Kain* má 31 stran, rozčlenění do 10 číslovaných sekcí – *Legenda o Kainovi* má 37 stran, rozčlenění do 9 sekcí opatřených názvy + Post scriptum¹⁹). Jelikož je můj zájem o Hrabalovu variantnost založený na podmínkách a postupech jazykové manipulace, jádrem zkoumání textů ze sedmdesátých let bude celek textových variant [*Příliš*] *hlučné samoty* (se souhrnným datováním 1976), jenž obsahuje tři „variace“ téhož díla, jež patrně Hrabal jednu po druhé zpracoval v krátkém čase, ale v tři velmi odlišné podoby. Srovnávat je budu s koláží *Kluby poezie*, vzniklé z prostřihání a střídání úryvků novel *Něžný barbar* a *Příliš hlučná samota*. Kniha vyšla v 1981 v nakladatelství Mladá fronta, ale i v tomto případě skutečná geneze díla zůstává zastřena kvůli ediční historii textu, do něhož silně zasáhli redaktoři nakladatelství. Prvotní verze této koláže z roku 1978, *Klub poezie*, byla publikována až v *SSBH*.²⁰

Špiritův výklad přináší řadu podnětů v rámci interpretace uzavřenosti a otevřenosti textu a díla, jež lze podle mého názoru propracovat v plodné souvislosti s teoretickou reflexí italského sémiotika Umberta Eca o témže tématu, zveřejněnou v šedesátých letech a poté široce diskutovanou v Itálii i v cizině, avšak do českého kontextu předloženou teprve nedávno a téměř vůbec nerecipovanou v oboru bohemistiky. Nejde tu o vertikální posun od úrovně čistého textového komentáře do abstrakce teoretického uvažování, ale o návrat k textu samému a k jeho výstavbě hodnot, z níž smysl a následně interpretace vyplývají.

V *Otevřeném díle*, jež mělo v panoramatu italských kritiky a umění šedesátých let – i kvůli provokativnímu tónu prvního vydání, obzvláště jeho úvodu – celkově pronikavý dopad, Eco zahájil diskusi o otevřenosti děl a neurčenosti poetik ve filozofickém rámci jako „rozvrácení tradičního řádu, který západní člověk považoval za neměnný a definitivní a který ztotožňoval s objektivní strukturou

19 Počet stran z vydání v *SSBH*, jejichž svazky mají stejnou grafickou úpravu.

20 Jde tu o tři odlišné prameny: KLUB POEZIE / text a fotografie / 1978, 128 s. (S 16.4, autorský strojopis a původně text určený k publikaci v *SSBH*), KLUBY POEZIE, originál strojopisu, 137 s. (S 16.4a, autorský strojopis, místo S 16.4 vydaný v *SSBH* s jeho názvem), KLUBY POEZIE, balada 1980, 94 s. (S 16.4b, termografická kopie sloupcových korektur textu vydaného v 1981). Bibliografické údaje převzaté z *SSBH*, 16. svazek, s. 403.

světa²¹ a plodnou, pozitivní neuspořádaností, vše ale související s „některými tvárnými mody“,²² „nikoli s ontologickou konfigurací skutečnosti“.²³ Dále autor upřesňoval roli formálních rysů díla: „Umění jakožto strukturování forem disponuje vlastními způsoby, jak hovořit o světě a o člověku, [...] ovšem zpravidla se umění vyslovuje o světě především tím, jak je dílo strukturováno. Prostřednictvím formy vyjevuje historické a osobní tendence, které stály u jeho zrodu, a implicitní pohled na svět, vyjádřený v určitém tvárném modu. [...] Ze všeho nejdřív dílo promlouvá tím, jak bylo vytvořeno“²⁴.

Domnívám se, že jak Eco, tak Špirit, ačkoli v rozdílných situacích a rozdílnými způsoby, připisují textu samotnému – nikoli autorovi či jeho předpokládaným záměrům nebo životopisné skutečnosti ani historickým okolnostem vzniku textu či vnějšímu zásahu do něho – nezbytné a postačující příznačné rysy, na nichž lze interpretaci založit.

Lze tudíž pozorovat úzkou vzájemnou spojitost metodologických jader tohoto výzkumu na více úrovních: *text* jako psaný umělecký produkt i dokumentární materiál, který umožňuje v našem případě důležitý historický záznam vzniku *díla* v jeho různých fázích; *dílo* jako proměňující se celek tvarů uměleckého psaní v procesu variování, jehož estetická situovanost se stává *otevřeností*.

Proces variování, proměňující se tvary a významy v Hrabalových textech jako přirozená příčina, ale současně i výsledek otevřenosti identifikuje Annalisa Cosentino jako dvě strany stejné mince, když uvedený Špiritův výklad interpretuje ve velkém měřítku a spojuje ho jak s Ecovou teorií, tak s Hrabalovou poetikou vůbec: „V souvislosti s otázkou varianty a variace pojímá Špirit Hrabalovo otevřené dílo v již tradičním Ecově významu jako otevřené «stále se dějícímu smyslu»: zdůrazňuje tedy možnost toto dílo stále nově interpretovat. K tomu bych dodala, že Hrabalova poetika variace představuje rovněž nový a velmi originální typ otevřeného díla: každý Hrabalův text je totiž otevřený nejen interpretaci, ale také stále novým přepracováním, je pokaždé uzavřený a zároveň je na tvůrčí úrovni stále potenciálně neukončen. Tuto otevřenost, nepochybně spojenou s nemožností vydat každý text hned po jeho napsání, lze podle mého názoru přisoudit politickým okolnostem jenom z nepodstatné části: v Hrabalově případě má totiž charakter bytostný, je zřetelným odrazem jeho poetiky.“²⁵

21 U. Eco, *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, Argo, Praha 2015, s. 31. Pokud neuvádíme jinak, citujeme z českého vydání, které je přeloženo z třetího italského přepracovaného vydání (8. reprint) a obsahuje úvod k původnímu prvnímu (r. 1962) i k druhému vydání (přepracovanému, původně francouzsky 1965, italsky 1967).

22 Tamtéž (z předmluvy k prvnímu vydání, 1962).

23 Tamtéž.

24 Tamtéž, s. 34.

25 Annalisa Cosentino, *Úvod*, in *Čtení o Bohumilu Hrabalovi*, ed. A. Cosentino, Institut pro studium literatury, Praha 2016, s. 12.

Zmiňené pojmy *text* a *dílo* nemají arbitrární povahu, patří totiž rámcovým diskusím nejen textologie a editologie, ale též literární teorie a estetiky dvacátého století vůbec. Michael Špirit používá obojí už v názvu své studie jako rozlišovací pojetí na jedné straně stylistických prvků a vyprávěcí strategie vypracování něčeho, co je psáno (*text*), na straně druhé sémantického, významového celku, který z vypracování textu vyplývá a je předmětem kritické interpretace (*dílo*). Cosentino pak ztotožňuje pojetí *text* a *dílo* když stvrzuje, že *každý* text je pokaždé uzavřený a zároveň na tvůrčí úrovni potenciálně neukončený, a nerozlišuje významové rozdíly mezi formálně uzavřeným či otevřeným *textem*, protože vidí *každý* text jako součásti procesu přepracování, který identifikuje jako bytostný charakter Hrabalova *díla*. *Dílo* je tudíž nejen sémantickým, interpretovatelným tvarem textu jako ve Špiritově výkladu, ale je celkem všech uzavřených a zároveň stále zase otevíratelných přepracování psaného materiálu.

Otázce otevřenosti v současných poetikách se věnoval rovněž Milan Jankovič, dlouholetý pozorovatel proměn v Hrabalově poetice. V roce 2005 napsal studii o *otevřenosti díla a textu* jako mnohoznačné estetické otázky v kontextu proměn smyslu *díla a textu* v průběhu 20. století. Ústředním bodem jeho reflexe je významový posun ve dvou pojetích, v estetice Theodora Adorna a v koncepci otevřenosti podle Umberta Eca.²⁶ Fenomén *otevřenosti* se podle Jankoviče stává u Eca „klíčovým pro rozpoznání nekončící interakce mezi dílem a jeho přijetím, interakce, v níž se samo «dílo» svým způsobem vždy znovu stává tím čím je; ukazuje totiž, čím vším může pro příjemce být, stejně jako se v témž dění neustále aktivizuje recepce, aby byla schopná přijmout výzvy textu“.²⁷ Souběžně Jankovič upřesňuje významový posun od *díla* k *textu*: u Eca jde o přizpůsobování teoretických pojmů základní neurčenosti a neurčitosti nových poetik: „Je to totiž právě významová neurčitost a mnohoznačnost příznačná pro novodobé poetiky, která rozkmitává hranice «díla», alespoň v jeho tradičním pojetí, a nabízí pružnější označení «text»“.²⁸ A dodává, že „terminologicky zůstává ovšem Eco zprvu u «díla» nebo, pokud zdůrazňuje svoje navazování na teorii informace, u «zprávy»“.²⁹

Terminologický posun je odůvodněn posunem estetického obsahu literárního díla, který se stává v současných poetikách podle Jankoviče paradoxním: „Na jedné straně [moderní poetiky] rozšiřují estetickou senzibilitu a jejím prostřednictvím «otvírají» vnímatelovo vědomí novým obrazům světa i jeho vlastních možností; na druhé straně stupňují svou originalitou nebo i ezoteričností komuni-

26 Překlad Ecova *Otevřeného díla* nebyl ještě v češtině dostupný, bibliografie k Jankovičově studii je totiž především německá.

27 Milan Jankovič, *Otevřenost „díla“ a otevřenost „textu“*. *Nad některými podněty Theodora Adorna a Umberta Eca*, Česká literatura 5/2005, s. 675–682, cit. s. 679.

28 Tamtéž.

29 Tamtéž.

kační napětí až k dichotomii.³⁰ Otevřenost tak zavede novou souvislost mezi formou a „náročně – jako otázka – zadaným významem“,³¹ souvislost, jejímž ústředím bodem nemůže být nic jiného než interpretace.

Do vztahu díla a významu zasahuje vnímatel, společenství interpretů, které má pravomoc vybudovat význam díla v rámci konečných interpretačních možností. Rozpor mezi rozehraným smyslem a čekajícím významem, píše Jankovič, pojmenoval Eco jako „napětí mezi «logikou označujících» a «otevřeným procesem interpretace»“.³² Vztah smyslu a interpretace je totiž vždycky podmíněn kódem: „Tak necháváme do prázdné formy [estetické zprávy] vtékat stále nové významy; ty jsou logikou označujících kontrolovány, což udržuje dialektiku mezi svobodou interpretace a věrností strukturovanému kontextu zprávy.“³³ Sám Eco se k pojetí otevřeného díla vrátil ve svých dalších studiích a knihách, především rozpracováním vztahu díla, autora a vnímatele.

To, co Jankovič synteticky rekapituluje na reflexích o otevřenosti v moderních poetikách, je cesta, kterou Eco putoval dlouhá léta a ke které se často vracel, když cítil potřebu upřesňovat vlastní teze: „I was not assuming that in an «open work» one can find that «everything» has been filled in by its different *empirical* readers, irrespective or in spite of the properties of the textual objects. I was, on the contrary, assuming that an artistic text contained, among its major analyzable properties, certain structural devices that encourage and elicit interpretative choices.“³⁴

Tak intenzivní použití různých a proměňujících se strukturálních nástrojů jako u textových variant psaných a vydaných Bohumilem Hrabalem bezpochyby budí velký zájem nejen o interpretační možnosti textů a jejich možné *smysly*, ale také o možné *významy*, jež strukturální, tvůrčí nástroje můžou vzbudit, když je pojetí *otevřenosti* tak nápadně blízké poetice Bohumila Hrabala.

Na kompletnější pochopení díla Bohumila Hrabala není podle mého názoru nutné zkoumat nebo poznat přesné rysy a rozdíly mezi pojmy jako *text* a *dílo*, jež se týkají teoretické reflexe a debat náležejících spíše estetice a kritice literatury 20. století než literatury vůbec. Hrabal totiž působil a plně žil kulturní vývoj soudobé literatury a už od dětství vstřebával podněty světové kultury (od klasiky západní a východní literatury, starší i současné filosofie, náboženství a evropských avantgard). Na rozdíl od teoretických podnětů, které defilovaly obzvláště v šedesátých letech, bude prospěšné sledovat vývoj Hrabalových variant jako postupující vrstvení proměňující se poetiky, která napořád čerpá z bohatého vzdělání a stále zvědavosti.

30 Tamtéž, s. 680.

31 Tamtéž.

32 Tamtéž.

33 Tamtéž. Jankovič zde citoval Eca ve vlastním překladu z němčiny: Umberto Eco, „Die ästhetische Botschaft“; in týž: *Einführung in die Semiotik*, Fink, München 1972, s.145–166 (s. 162–163).

34 Umberto Eco, *Intentio lectoris. The State of the Art*, in *Differentia: Review of Italian Thought* 2/1988, s.147–168 [s. 153] Článek dostupný na webové stránce: <https://commons.library.stonybrook.edu/differentia/vol2/iss1/12> [16/01/2019].

Uvedená reflexe nad spojitostí *textu/díla–variování–otevřenosti* umožňuje ale/tudíž přímé (či aspoň méně komplikované) pochopení spletitosti situace v Hrabalově díle vůbec: tak hluboký je vztah mezi procesem psaní, specifickým procesem psaní variant – *nota bene*, variování, jež se stává znovu-otvíráním textů/děl jednou už ukončených – a charakterem otevřenosti. Tento vztah je neodmyslitelný, nepostradatelný, a v rámci možností interpretace existuje nejen jako souvislost u jednotlivých variantních děl, ale i v celku Hrabalova díla a jeho poetiky jako *šifra*. Zásadní význam pojmu a představy *šifry*, které uvedl Milan Jankovič ve studii o Hrabalově takzvané literární publicistice v roce 2005, popisuje Annalisa Cosentino jako poukazující „tak rovněž na nepřetržitou tematickou a motivickou souvztažnost Hrabalovy tvorby, v níž pozdní texty nelze tedy číst jinak a odděleně od předchozích“.³⁵ Cílem mého výzkumu je tuto tezi dokázat.

Závěry

V předchozích kapitolách věnovaných textové analýze variant Krásné Poldi, Kaina a Hlučné samoty jsem se pokusila identifikovat hlavní změny, které autor provedl na původních, dokončených zněních a dopad, který tyto proměny měly na výsledné znění. Tímto způsobem jsem chtěla určit a vysvětlit vztah textu s tvůrčím procesem variování a výsledky toho procesu v rámci pojetí *otevřenosti*. Myslím, že příklady, na nichž jsem založila svůj výzkum dobře představily různé způsoby, jimiž autor vytvaroval formu a význam jednotlivých prvotních textů v nová umělecká stvoření. Spojitost *textu–variování–otevřenosti* jsem pozorovala dle hypotézy Michaela Špirita³⁶, která vidí dvě opačné tendence k uzavírání a otvírání textu a významu při psaní variant na základě časového přelomu roku 1970. Texty napsané v letech padesátých a pak přepracované a v té přepracované podobě vydávané do 1969 tvoří znovu-otvírání původního textu majícího vlastnosti textu uzavřeného, však otevřeného mnohoznačné interpretaci: “Hotový, uzavřený prvotní text má veškerou suverenitu otevřeného díla, tedy díla otevřeného stále se dějícímu smyslu, díla, které lze interpretovat a neuzavírat je přitom do umrtvujících uspokojivých řešení”³⁷. Naopak, texty napsané od 1970 představují v hypotézi, jíž jsem se řídila, charakter značné významové otevřenosti u variant spíše než v prvním znění. Při textové analýze se objevily různé aspekty podobnosti a odlišnosti mezi zkoumanými texty, které je třeba zde sumarizovat.

35 Annalisa Cosentino (ed.), *Čtení o Bohumilu Hrabalovi*, c.d., s.11.

36 Viz Úvod, s. XXX a M. Špirit, “Uzavřený text – otevřené dílo”, in *Hrabaliana rediviva*, c.d., s. 27-32.

37 Tamtéž.

Texty *Krásná Poldi* – epos, *Kain* – existenciální povídka a Fádni stanice s příslušnými variantami patří k Hrabalově tvorbě období před 1970 a výsledek textové analýzy celkově potvrzuje hypotézu. *Krásná Poldi* tvoří nejnápadnější vzor diametrálně se lišící varianty a předobrazu. Text má ve své prvotní podobě z 1950 strukturální vlastnosti klasické eposové skladby a útržkovitý obsah tématiky rozvíjen na pozadí ocelárny Poldi. Existuje hlavní postava pracujícího brigadníka, který se po světě ocelárny pohybuje, však děj či jednání nejsou rozhodující částí básně, protože je samá skladba jakousi básnickou stylizací celé Poldiny skutečnosti. Stylisticky je totiž skladba dokonale komponována a formalně zcela konzistentní; vyskytují se prvky experimentalismu (amputované věty, nonsensové dialogy, atd.) ve spontánním, nelogickém a nevysvětlovaném sledu epizodových slok, které se vyznačují rafinovanými rétorickými prostředky. Je totiž kompozice v případě eposu *Krásná Poldi* rozhodující aspekt jeho textové uzávřenosti a zároveň jeho významové otevřenosti: skladba se vyvíjí (ještě jednou velmi “klasicky”) v kruhovém pohybu úvodní a závěreční sonety, však i vedle toho, pozvolna na závěru dosahuje značného napětí založeného na intenzivním použití anafory (“můj život”), na velice lyrické poslední sloce a na prozaické dlouhé pasáži “Úbor”, který text uzavírá krveprolitím a jehož krvavý obsah zesiluje sugesci bolesti a smrti, které v textu jsou nicméně přítomné až k vrcholu hrdinova (?) smrti a jeho pohřbu. Text je tedy ze stylistického i motivického hlediska uzavřený; význam, či významy, jsou však zcela neevidentní, čekající a nějak vyžadující interpretaci, poněvadž nevyjádřené a nevysvětlené.

Krásná Poldi v přepracované podobě povídky představuje radikální posun již v nápadné proměny silně stylovaná básnická skladba v krátký prozaický text. Vedle ztráty celé struktury, která projevila v básni značné působení na úrovni např. rytmické a sama zařídila pohyb smyslů prostřednictvím veršování a figur, v povídce se ztratila i značná část obsahu: mnoho pasáží bylo totiž vynecháno (oba sonety, všechny sloky nápadněji založené na experimentu), včetně závěrečného Úboru, nahrazeného úryvkem podávajícím narativní “konec” skrz hrdinovo povídání o svých činnostech myšlenkách na cestě do práce. Navzdory tomu, že závěr navrhuje jistou cykličnost v pohybu jednání a tedy ve smyslu textu (ta “gumička perspektivy”), význam je jednoznačně vymezený tentokrát jednoznačností obsahu, který sjednocuje smysl textu ve významovém rámci povídky na pozadí socialistické skutečnosti. Ostatní původní popudy a impulzy, buď to stylistické či obsahové, byly odstraněny nebo nivelizovány.

Existenciální povídka *Kain* a její varianty představily v tom výzkumu případ z různých důvodů jiný: z hlediska textové konstrukce se tu proměny procesu variovaní projeví na stejném poli, tj. prozaickém textu. Původní text *Kain* (1949), souběžný eposu *Poldi*, je totiž krátkou prózou nazvanou autorem “existenciální”, a prozaické jsou i jeho varianty. Tak jako u *Poldi*, i v případě *Kaina* podti-

tul slouží k doprovodu textu, který přenáší intenzivní zkušenost subjektivního vyprávění a spojí specificky způsob vyprávění s biblickým tématem Kaina a s tématy sebevraždy, predestinace a války³⁸. Text je smyslově uzavřený protože hrdina umře, však význam zůstává otevřený v tom, že zůstávají v textu tématické náměty nezpracované a tak různě interpretovatelné. Ze dvou variant Kaina je nápadná obsahová podobnost textu *Legenda o Kainovi* s prvotním textem. Vyskytuje se tu další rys, který M. Špirit poznal v přepracovaných textech z let 60, a to je obsahová souvislost původního textu a varianty, které v tomto případě jsou “dvě různé povídky se stejným situačním základem, varianta přebírá z prvotní verze často celé promluvy postav nebo uvozovací věty vypravěčovy, ale obě verze se jako celky nakonec od sebe diametrálně liší”³⁹. Kromě několika pasaží, které byly *ex novo* přidány do textu a také ovlivnili jeho významovou uzavřenost (např. sebevražda dok. Galla a komická návštěva neznámé slečny v nemocnici), jsou totiž texty Kaina a *Legenda* obsahově shodné: přepracování se vlastně realizovalo na stránce stylistického podání obsahu směrem k vyjasnění smyslů, což zároveň sjednocuje text významově a působí stylizovaně ve slova smyslu velice nepravděpodobného, dokonce odcizujícího subjektivního vyprávění.

Proces postupného vybudování evidentního smyslu, tentokrát směrem k totální pravděpodobnosti jednání, se objeví v novele *Ostře sledované vlaky*, kde autor na jedné straně použil obsahového materiálu Kaina (příběh sebevraždy) i dalšího a ještě kratšího textu *Fadní stanice* (epizody komické povahy), na straně druhé jej rozšířil novými motivy a ty již existující pozměnil, aby měli v rámci vyprávění logický smysl (jako důvod pro sebevraždu a důvod hrdinovy smrti). V tomto případě je význam textu nepochybně uzavřený: témata a motivy z Kaina jsou zcela předělané v novém, smysluplném řadu věcí. *Vlaky* představují tedy vzor klasické tragédie poněkud adaptované modernímu vnímání skutečného světa a “realismu”, tj. pravděpodobnosti světa literárního.

Případ *Hlučné samoty* a její variant představuje zdánlivě podobnou estetickou cestu jako *Krásná Poldi*, která se ale ukazuje být významově opačnou. V první řadě je třeba připomenout, že na rozdíl od *Krásné Poldi* i Kaina, původní text *Hlučné samoty* byl teprve zveřejněn spolu s druhou variací až po devítiletých po prvním rozšíření varianty třetí, *Příliš hlučné samoty*. Texty první, druhé, a třetí variace, jak je autor nazývá, jsou evidentně zpracovány téměř současně a představují velmi značnou obsahovou souvislost, od vyjádřených motivů, které se opakovaně střídají v textu až po spojovacích ustálených větách či výrazech. Přepracování se tu taky pečlivě soustředilo na stylistické rysy textu, tentokrát při opačně postaveném pokusu o otevřenost prostřednictvím předělaní formální zařízení textu. První, volně veršovaná skladba i s prozaickými místy, byla právě v její stylizované výstavbě a

38 Velmi zdáříle se existencialismu povídky věnovala Annalisa Cosentino ve studii “Kainové bezradní”, in *Klubko Ariadnino. Podoby filologického podnětu literární vědě – pocta Jiřímu Opelíkovi*, usp. D. Vojtěch, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Praha 2014, s. 72-87.

39 Viz Úvod, s. XXX, nebo M. Špirit, “Uzavřený text – otevřené dílo”, c.d.

v jazykovém projevu (v obecné a hovorové řeči) velice stylisticky charakterizována, a tak svolil autor v druhé variaci volnější prozaickou jazykovou redakci. Stylistické zpracování se tentokrát projevilo v tom, že byl obsah podán zcela hovorovým jazykem, který připomíná mluvený monolog, s dlouhými větami a časté zopakování a redundance. Je třeba také připomenout, že ty dva texty, text úplně původní a jeho první varianta, již měli v sobě od počátku charakter otevřenosti, i navzdory uzávřenému závěru (hrdina spáchá sebevraždu). Dva texty jsou totiž bujným zdrojem zprávy “prázdné”, jak je pojmenuje Umberto Eco, které vniatel má pravomoc naplnit svou vlastní imaginací a poznání. Pojetí prázdné je totiž tu spjaté s představou sugesce, která je podle mého názoru na základě variování Hlučné samoty: vniatel, tj. společnost čtenářů, je textem vyprovokován ke spojení různých významových prvků z vlastního kulturního přehledu. Fungování toho interpretačního procesu, který se text nějak vyžaduje, lze pozorovat v jednotlivých variacích, však se v Příliš hlučné samotě, třetí variaci, dosahuje svůj vrchol: text, i se všemi (či téměř všemi) společnými obsahovými rysy ostatních variací se ve standardním jazykovém rejstříku blíží k “denotaci”. Rozhodující krok k dosažení té představy se objeví v pozměněném závěru, který činí text i smyslově otevřeným.

Opační proces, který jsme *de facto* pozorovali v prvních dvou příkladech charakterizuje varianty z let 60., v podání svým předobrazům určitý, co nejvíce jasný a jednoznačný rámeček, který postupně snižuje počet možných interpretací.

Jak tedy lze navrhnout vymezení pojetí hrabalovské varianty? Zčásti se snad odpověď na tuto otázku nachází v reflexi o souvislosti variování a autorova psaní vůbec. Intratextualita a intertextualita orientovaná na vlastní tvorbu i na tvorbu cizí jsou nápadné při čtení téměř kterýchkoli dvou Hrabalových děl vůbec. Z provedeného výzkumu vyplývá, že vytváření textových variant má určitě specifické místo v autorově poetice, a to souvisí právě s tendencí opakování témat a motivů, postav a dokonce samých řečových kusů. Dalo by se říci, že je jeho nejvyšší úroveň: hrabalovská varianta je totiž nikoli pouhá “nová redakce” daného textu, ani přepracování daného obsahu v nové formální uspořádání, protože se to u Hrabala stále objevuje ve značném množství textů, které jsou vždy mezi sebou jakoby v kontaktu. Psaní varianty je však hledáním nových *významových* možností jednoho textu jako celku potenciálních významů jiných, skrz znovu otvírání a vytváření existujícího celku – jak jsme pozorovali, buď s ohledem na otevřenost nebo opačným směrem – a tedy také výzkumem nejen o jeho interpretačních možnostech, ale také o možnostech komunikace – skrz ukázování na jistý směr, nebo nabídnutí prázdných forem.

Při tomto výzkumu se mi otevřely mnohé další cesty, kam by zkoumání Hrabalovy tvorby mohlo vést. Přednost v mé práci měla textová kritika, protože se zásadní rysy tak složitých a proměňujících-

ch se uměleckých produktů stávají rozpoznatelné jen prostřednictvím těsného styku s textovým materiálem, z perspektivy stejně vzdálené od výzkumu toho mikroskopického a od povrchové nebo transcendentální reflexe. Tento přístup dokázal například, že by se varianty Hrabalových děl vyžadovaly opravdovou kritickou edici, které dodnes postrádáme a která by mohla rekonstruovat důležité aspekty autorovy poetiky prostřednictvím nejspolehlivějšího materiálu – uměleckého díla. V archivu Památníku Národního písemnictví je obrovské množství nezpracovaného materiálu, který by nepochybně byl přínosem při takové práci, když v rukách odborníků a když použitý systematicky, což já jsem udělat nemohla. Na druhé straně jsem se také všimla, že s ohledem na vypátrání toho dynamického pohybu, který čeští a italští textologové/filologové vidí v autorských korekturách a redakcích uměleckého díla a který jsem dokázala, že se ve tvorbě Bohumila Hrabala realizuje na vyšší úrovni postupného zdokonalení, textová analýza by si zasloužila komplementární kritický “aparát” analýzy motivů. Víme, že témata a motivy se vyskytují ve variantách jednoho díla a po celé autorově tvorbě, však velmi zajímavý aspekt této skutečnosti je, že stejným motivům a tématům a dokonce citátům jiných autorů i sebecitacím jsou autorem přiděleny pokaždé nové významy (proto často i *předěleny*), v procesu “refunkcionalizace”. Vyrůstají tedy tím způsobem tzv. “intertexty”, které jen spolupráce textologického a literárněkritického výzkumu by mohla ukázat. Je to určitě výzva k budoucnosti, již počáteční kroky jsem nabídla v této disertační práci. Považuji za nejvýznamnější výsledek reflexe tu uvedené, že varianta “hrabalovská” je teoreticky i prakticky mnohem víc, než to, co dosud zkoumáno.