

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Disertační práce

Gaia Seminara

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

Vedoucí práce prof. Annalisa Cosentino, PhD,
doc. Michael Špirit, PhD.

2019

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Římě, dne 16.07.2019

Gaia Seminara

Abstrakt (CZ)

Disertační práce *Varianta v poeice Bohumila Hrabala* zkoumá tvůrčí proces – autorem používaný po celé době jeho literární produkce – psaní ve variantách. Teoretickým předpokladem práce je představa významové “otevřenosti” v pojetí předloženém italským semiotikem Umbertoem Ecem (1932–2016), týkající se možnostem interpretace díla na základě estetické zprávy (formální konstrukce) textu. Teoretické zpracování tohoto pojetí se nachází v případové studii od Michaela Špirita (1965–), kde autor dává smyslovou uzavřenost a významovou otevřenost jednoho Hrabalova textu z 50. let do protikladu ke smyslové otevřenosti a významové uzavřenosti jeho varianty vydané v letech 60.

Prostřednictvím textové analýzy tří skupin variantních textů se v práci argumentuje vývoj procesu variování v “otevřených” textech z let 50. a v jejich významově uzavřených variant z let 60. (epos Krásná Poldi–povídka Krásná Poldi; povídky Kain a Fádni stanice–novela Ostře sledované vlaky–povídka Legenda o Kainovi), a prokazuje se opačný směr stejného procesu v textech napsaných a znovu otvíraných v letech 70 (tři “variaci” Hlučné samoty).

Klíčová slova: Bohumil Hrabal, Krásná Poldi, Ostře sledované vlaky, Příliš hlučná samota, textová varianta.

Abstract (EN)

The doctoral thesis *Varianta v poeice Bohumila Hrabala* [The process of variation in Bohumil Hrabal’s poetics] studies the creative process of writing variants, which the author employed in the whole of his literary production. The main theoretical focus of the thesis is the concept of semantic “openness” introduced by Italian semiotician Umberto Eco (1932–2016) as the possibility of interpreting a literary work on the basis of the aesthetic information (i.e. the formal construction) of the text. A further elaboration of Eco’s concept is to be found in a case study conducted by Michael Špirit (1965–) on one text written by Hrabal in the 50s and presented by Špirit as an example of a concluded text yet open in meaning, and its variant published in the 60s, which according to Špirit has the features of an open text, but is semantically closed.

Through the textual analysis of three groups of variant texts written by Hrabal, the thesis argues the development of the process of variation from texts written in the 50s towards the semantic closedness of their variants published in the 60s (epos *Krásná Poldi*– the short story *Krásná Poldi*; short stories *Kain* and *Fádní stanice*–novella *Ostře sledované vlaky*–short story *Legenda o Kainovi*), while demonstrating the opposite direction of the same process in texts written and re-opened in the 70s (the three “variations” of *Hlučná samota*).

Klíčová slova: Bohumil Hrabal, *Krásná Poldi*, *Ostře sledované vlaky*, *Příliš hlučná samota*, textual variants.

Obsah

Úvod 8

1. Textologické a ediční problémy v díle Bohumila Hrabala 18

1.1 Sebrané Spisy Bohumila Hrabala v kontextu ediční praxe po roce 1989 18

1.2 Pracovní materiály: Hrabalovy strojopisy a tištěné podklady 24

1.3 Krátký záznam o ediční praxi v Itálii 34

2. Metodologická předmluva k analýze materiálů 39

3. Krásná Poldi 42

3.1 Varianty Krásné Poldi 67

4. Kain – Fádňi stanice – Ostře sledované vlaky – Legenda o Kainovi 80

4.1 Varianty Kaina 91

5. Hlučná samota – II. variace – Příliš hlučná samota – Kluby poezie 107

5.1 Varianty Hlučné samoty 112

Závěry 129

Bibliografie 134

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 budúcich čítaní je text ako text ešte stále upokojujúcou prítomnosťou, bodom, ktorého sa môžeme držať.¹

Umberto Eco

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.

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 autora 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 poukazují 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 obecně“.⁴ V závěru svého výkladu dovodila 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...

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 nechci bydlet* (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, M. Jankovič, J. Zumr, Filosofia, Praha 2006, s. 47–54.

4 Tamtéž, s. 48.

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 píše: „Bibliografii publikujeme s vědomím její neúplnosti a formální nedokonalosti, považujeme 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

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 čárou zkrátím *SSBH* a podám číslo svazku, odkud se cituje. Bibliografické údaje jednotlivých svazků doplním v bibliografii této práce.

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

9 Tamtéž, s. 509.

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 uvozovací věty vyprávěčovy, ale obě verze se jako celky nakonec od sebe diametrálně liší“.¹⁴ 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,

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.

14 Tamtéž, s. 29.

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

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 samotu* 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 spisovateli v edici Klub přátel poezie.¹⁸ Považuji případ *Krásné Poldi* za velice zajímavý příklad variování kvůli radikálnímu přepracování básnického textu v dílo prozaické.

Podobný osud měla „existenciální povídka“ *Kain*, autorem datovaná 1949, ale zveřejněná teprve v knize *Schizofrenické evangelium* v roce 1990. Přepracováním této a ještě jedné povídky, *Fádní 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

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“.

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), jež 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 zastřešena 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 zpracovat 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 světa“²¹ 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

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.

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.

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 vytvořeno²⁴.

Domnívám se, že jak Eco, tak Špirit, ačkoli v rozdílných situacích a rozdílnými způsoby, připsují 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 Ecoovou 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“

Zmiňované 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 uza-

24 Tamtéž, s. 34.

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

vřený 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 komunikační 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.

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.

30 Tamtéž, s. 680.

31 Tamtéž.

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.

32 Tamtéž.

33 Tamtéž. Jankovič zde citoval Eco ve vlastním překladu z němčiny: Umberto Eco, „Die ästhetische Botschaft“; in též: *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.

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

1. Textologické a ediční problémy v díle Bohumila Hrabala

Tato kapitola je věnovaná problematice práce s textem Bohumila Hrabala. Jak bude asi zjevné z předložené chronologie vydání Hrabalových vybraných děl i z metodologického postupu této práce, Hrabalovy texty představují řadu problémů textových a textologických ještě předtím než literárněkritických, jež je nutné minimálně zaznamenat. Problematika uspořádání specifického zmatku v Hrabalově díle byla částečně vyřešena vydáváním jeho *Sebraných spisů*, jež budu popisovat na základě jejich výhod a nevýhod z hlediska textologické a ediční praxe, ale i s ohledem na přínosnost, kterou skýtají obecnému čtenáři a obzvláště badateli Hrabalovy tvorby. Edice Hrabalových děl ve *Spisech* neuzavírá záležitost textů psaných ve variantách, neodpovídá na otázku definice varianty Hrabalovské v oblasti interpretace literárního díla, ale poskytuje relativně obdobně zpracovaný materiál k podrobnější reflexi, k situování pojetí varianty Hrabalovské v textovém kontextu zejména tím, že varianty – ve smyslu tak vydaných autorizovaných textů jak různočtení – dává do relace i s ohledem na jejich souvislosti v autorové poetice.

1.1 *Sebrané Spisy Bohumila Hrabala* v kontextu ediční praxe po roce 1989

Slova Miroslava Červenky: “Kritická edice nemá být materializací interpretace, ale podkladem pro všechny možné interpretace”³⁶ kladou důraz na roli práce, již výsledkem je produkt, na kterém literární kritika vykonává své úkoly. Proto se první nutné zvažování týká kvality edic díla Bohumila Hrabala a prvním pramenem se stávají bezpochyby jeho *Sebrané Spisy*.

Sebrané Spisy Bohumila Hrabala (dále jen *SSBH*) jsou výsledkem ambiciózního projektu Václava Kadlece, který intelektuálním i finančním úsilím ho uskutečnil publikací devatenácti svazků v období 1991–1997, ale koncipoval a zahájil několik let předem, po prvním setkání s Bohumilem Hrabalem a s jeho nevydanými texty v 1986. Vydání nabízí už publikované i do té doby ineditní texty v chronologického pořadu, neshromáždí varianty a různočtení, ale je vybaveno edičními komentáři editorů, které varianty a různočtení signalizují i v určitých případech přetiskují. Texty přítomné a nepřítomné v celém kompletu jsou číslovány a záznamovány jak v komentářech jednotlivých svazků, tak v soupisu v posledním, bibliografickém sva-

³⁶ Miroslav Červenka, *Dvě otázky a dvě teze k textologické diskusi*, Česká literatura 46/1998, č. 4, s. 439. Příspěvek je obzvláště zajímavý protože je adresovaný mladší generaci textologů a editorů, již autor kriticky staví do protikladu s tzv. Skřečkovou školou (známou i jako Pražskou školou), skupinou badatelů, kteří se podíleli na projektech Národní knihovny a Knihovny klasiků ÚČL ČSAV a textu příručky *Editor a text*, c.d.

zku. Sekce “Rejstříky” v 19. svazku obsahuje jmenný a věcný rejstřík, kde lze vyhledat potřebné informace i na základě neúplných bibliografických údajů; abecední seznam textů představuje odkazy na čísla jednotlivých textů v rámci celého kompletu *Spisů*, číselník textů (obsahující též odkazy na bibliografické záznamy) pak orientuje čtenáře či badatele na základě číselního pořadí textů v kompletu. Poslední rejstřík je převodník číslování knižních vydání a strojopisů a spojuje “číslování použitá v edičních poznámkách s bibliografickými záznamy”³⁷. Hrabalova publikovaná díla, strojopisné prameny (které kvůli nepřítomnosti bibliografických údajů jsou popisované), knižně, časopisecky a samizdatově vydané texty, se kterými editoři *SSBH* pracovali lze vypátrat relativně snadno. Soupis doplňuje několik sekcí věnovaných pracím a publikacím jiných druhů (překlady, scénáře, filmy, divadelní představení, sekundární literatura aj.). Systematické vlastnosti *Sebraných spisů* tedy umožňují nejen jistě najít, přehledně srovnat Hrabalovy texty psané ve více variant, vydané v celém časovém horizontu jeho aktivity a tudíž přetiskované v *SSBH*, ale taky – na ideální úrovni ani ne vždycky – vystopovat tytéž texty, které byly pro editory *SSBH* výchozí. Abecední a hlavně číselní odkazy na jednotlivé texty jsou systematicky uspořádané a lze je použít podle krátkého návodu, který editoři zaopatřili konci té sekce (s. 114).

Ediční práce na texty v *SSBH* je založena na příručce zpracované kolektivem Ústavu pro českou literaturu Československé Akademie Věd s názvem *Editor a text. Úvod do praktické textologie* (Československý spisovatel, Praha 1971).

Mezi disciplínami, jež se zabývají literaturou a její produkty, textologie je relativně mladá a proměňující se dodnes. Tento charakter je dán tím, že se v průběhu 20. století v Česku proměnily a rozvinuly jak teoretické i praktické předpoklady vydávání textů, tak politické, společenské a kulturní okolnosti, které ovlivnily postupy autorů ke psaní (vlastně v mnoha případech možnosti a způsoby psaní samotného). V průběhu odborných debat mezi 40. a 60. lety se vynořily odlišné myšlenkové linie spjaté s reflexemi nad tehdy čerstvými a zásadními tematy na vyřešení několika problémů týkajících se nejen národní literatury, ale i národního kulturního a společenského života, jako bylo sestavení národního kanonu, určení vlastností a účelů typů vydání a následně vymezení teoretické podstaty a praktické úkoly textologie jako samostaté vědy. Praktický výsledek té reflexe se objevil teprve právě v příručce *Editor a text. Úvod do praktické textologie*, již název ukazuje převahu pragmatického přístupu k textu a koncepci textologie jako pomocného prostředku ediční práce. Myslím, že není tu na místě uvést čistě

37 Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy*, sv. 19, c.d., s.114.

historické detaily sporů o textologii od 40. do 60. let, které mimochodem editoři vydání roku 2006 (Paseka) Jiří Flaišman a Michal Kosák sumarizují v Doslovu³⁸ ke knize.

V každém případě politická situace v Československu v podstatě po celé době 1948–1989 zaručovala, úplně centralizovanou ediční politikou, určitý pořádek a koordinaci v etapách vydávání textů, pořádek, který se totálně zhroutil po 1989 (i s případnými výjimkami a neočekávanými pozitivy): “Období po roce 1989 modifikovalo nebo zcela rozmetalo předpoklady, na kterých česká textologie budovala předchozích padesát let svou existenci. Zhroucením centralizovaného modelu výroby a tedy i výroby knih, padl nejen cenzurní dohled, jehož fanatismus, mechaniku, strach, potměšilost či pranoiou živila komunistická ideologie, ale také jeden ze základních kamenů textologie jako oboru: kolektivní, koordinované pojetí vydavatelské práce. Nemíníme to ani pohoršeně, ani nostalgicky, ale jako fakt. Od konce roku 1989 mohl začít kdokoli, v zásadě bez existenční nebo odborné sankce, vydávat cokoli a jakkoli.”³⁹

Vrácíme-li se ke *Spisům*, lze potvrdit jejich konkrétní hodnotu v rámci textologického i literárněkritického výzkumu o Hrabalovi ještě jednou slovy Michaela Špirita: “Vydavatelé začali při [určování výchozího textu] více rozhledňovat jednak zásah příslušného díla do literární struktury své doby, který se zpravidla udál v prvním vydání, jednak nezřetelnou podobu komunistické cenzury, která po sobě v uměleckých dílech málokdy zanechávala stopu jako cenzura, tedy jako vnější, neautorskou intervenci, a mohla se v textových pramenech jevit jako projev spontánní autorské vůle. Extrémní případ Bohumila Hrabala, autora nejméně «dvojí» bibliografie, vyřešily vhodně jeho *Sebrané spisy* (1991–1997), které *vedle sebe* postavily jak strojopisné (později samizdatové) hotové verze, tak do roku 1989 publikovaná znění, u nichž autor akceptoval cizí projekce na škále od redakčních doporučení až po zásahy, které nebyly konzultovány. *Sebrané spisy* mezi těmito verzemi nehierarchizovaly, zprávu o jejich genealogii podávaly komentáře.”

Editoři pozdějších vydání Hrabalových děl totiž autorovy texty i občas komentáře převzali, s minimálními zásahy nejčastěji s ohledem na přizpůsobování texty aktuální pravopisné normě. Nějnovějším příkladem jsou *Spisy*⁴⁰, jež vydává Mladá fronta od roku 2014 pod editorským

38 “Na okraj příručky *Editor a text*”, in Rudolf Havel a Břetislav Štorek (red.), *Editor a text. Úvod do praktické textologie*, k vydání připravili, doslov a ediční poznámku napsali a rejstříky sestavili Jiří Flaišman a Michal Kosák, Paseka, Praha 2006, s. 157-173.

39 Michael Špirit, *Textologie dnes?*, in *Česká literatura*, 2/2009, č. 57, s. 221.

40 Bohumil Hrabal, *Spisy* (1-7), ed. Václav Kadlec a Jiří Pelán, Mladá fronta, Praha 2014-2019. Nové Hrabalovy *Spisy* se skládají ze sedmi svazků uspořádaných nejen dle chronologie autorovy tvorby, nýbrž dle vývoje autorovy poetiky od počátečné lyrické produkce do literární žurnalistiky. Svazky představují vybraná díla, neobsahují varianty, vyznačují se literárněkritickým záměrem. Rozsáhlý komentář ke každému jednotlivému svazku nabízí k jednotlivých textům ediční komentář, poznámky, sekci s výběrem z recenzí, rozborů, studií s bibliografií, excerpta z uvedeně sekundární literatury.

vedením Jiřího Pelána: “Nová řada tyto Sebrané spisy nenahrazuje, ale textologicky z nich [SSBH] čerpá a odvolává se na ně”⁴¹; “Podrobnosti o rukopisech i třech verzích [Hlučné samoty] detailně zpracoval Milan Jankovič v SSBH 9. Autorský komentář přetiskujeme na s. 402–405”⁴². Takové úkony svědčí jednak o faktu, že SSBH se staly definitivním milníkem textologického uspořádání díla Bohumila Hrabala, jednak o tom, že se dneska představují jako hraniční čára, již nebude pravděpodobně možné přejít kvůli tomu, že poskytuje jediné zbytky informací o mnoha Hrabalových strojopisných originálech, už většinou “ztracených” v archivních hlubinách⁴³.

Jiří Flaišman a Michal Kosák se v první studii cyklu “Nejisté ediční pole” Kritické přílohy Revolver Revue⁴⁴, věnovaného edičním problematikám devadesátých let, zabývají právě Hrabalovými *Sebranými Spisy*, jichž za největší přínos považují “pokus o zpřístupnění celého díla Bohumila Hrabala”⁴⁵, které ale označují za případ, “kde teoretický koncept převálcoval text a kde nakonec i text destrukoval teoretický koncept”⁴⁶. *Sebrané spisy* Bohumila Hrabala představují totiž také řadu problémů a nepřesností, kvůli nimž je nelze považovat za kritické⁴⁷, natož vědecké⁴⁸ vydání autorovy tvorby. Autoři článku předkládají shrnutí koncepce Kadlecova projektu: “Texty byly řazeny do jednotlivých svazků podle tří hierarchizovaných kritérií: 1. chronologie vzniku, 2. žánrová souvislost, 3. kompoziční záměr autora. Pro výběr výchozího textu

41 Bohumil Hrabal, *Spisy III. Jsme jako olivy*, ed. Václav Kadlec a Jiří Pelán, Mladá fronta, Praha 2015, s. 402.

42 Tamtéž, s. 473. Autorský úvodní text k *Příliš hlučné samotě* názvem “Zpráva o pitvě vlastní mrtvolky” uváděl celý editor Milan Jankovič v edičním komentáři k 9. svazku SSBH.

43 Fond Bohumil Hrabal v LA PNP bývá zpracováván od devadesátých let.

44 Jiří Flaišman, Michal Kosák, “Nejisté ediční pole (I.)”, in *Kritická Příloha Revolver Revue*, 21/2001, s. 22–26.

45 Tamtéž, s. 22.

46 Tamtéž, s. 25.

47 Flaišman a Kosák reagují na recenzi od Michaela Špirita “K edici Hrabalových *Sebraných spisů*”, in *Česká literatura*, 41/1993, č. 1, s. 108–109, kde Špirit pozitivně posuzuje ediční komentáře prvních tří svazků. Jejich úvahu o komentáři k Hrabalovým *Spisům* citují z poznámky pod čarou, na s. 26: “Aby se text komentáře alespoň mohl blížit „kritickému“, musel by se přinejmenším zpřítomnit úplný soupis zásahů editorů a zaznamenat veškerá různočtení. Mimoto postrádáme jakékoliv informace o pozdějším životě literárního díla, tj. konkretizace. Naopak jsme si jisti, že mimo rámec tzv. kritického komentáře jsou výběrové motivické rozbory některých editorů, které mají povahu interpretace.”

48 Citují vymezení pojmu “vědecké vydání” podané v *Editor a text*: “Jako vědecké vydání označujeme vydání, které je vypracováno kritickou metodou a opatřeno podrobným literárněhistorickým i textologickým komentářem (kritickým aparátem), popřípadě též studií vykládající a hodnotící dané dílo. Toto vydání slouží při všestranném studiu autora a jeho díla a je východiskem pro vydání čtenářská. Jdeli o sebrané spisy, obsahuje úplné autorovo dílo i s juveniliemi, varianty, zlomky, popřípadě i s náčrti, pracovními poznámkami, zápisníky, deníky, dopisy atp., s překlady a úpravami cizích prací.” V poznámce pod čarou pak autoři příručky uznávají, že “Taková vědecká vydání sebraných spisů se u nás v současné době nepoživují (až na řídké výjimky, jako jsou *Spisy J. Wolkra* nebo *K. H. Máchy*). Přibližuje se jim pouze česká řada *Knihovny klasiků*, do níž jsou zařazováni autoři, jejichž dílo pro svůj základní význam v dějinách české literatury vyžaduje soustavného poznání a pečlivého průzkumu po stránce textové. Protože česká řada *Knihovny klasiků* je určena též širším vrstvám zájemců o úplné dílo vynikajících českých spisovatelů, nezařazují se většinou do vydání takové materiály z pozůstalosti, které nemají samostatný význam jako literární a umělecký projev.” Rudolf Havel, Břetislav Štorek (red.), *Editor a text*, c.d., s. 15 a tamtéž v poznámce pod čarou č. 2.

bylo stanoveno „kritérium první ruky“, které vycházelo ze znalosti vývoje Hrabalových textů a zejména pak z povědomí o pozdějších neautorských zásazích⁴⁹. Stanovená kritéria však editoři ne vždycky respektovali: “Na *Spisech* se podílela velká skupina převážně starší a střední generace Skřečkovy školy, která se profilovala hlavně pracemi na edicích Národní knihovny a Knihovny klasiků. *Spisy* se však přes jednotné školení editorů rozpadají do kvalitativně rozdílných celků. Co editor, to různé standardy práce.”⁵⁰

Hlavní problém, na který se autoři článku zaměřují a který se týká také probíhajícího výzkumu, je zprogresivňování pravopisu: “Redakční rada [*SSBH*] se rozhodla na začátku v roce 1991 pro progresivní pravopis. Pravidla českého pravopisu se v roce 1993, bohužel pro ni, změnila. [...] Máme tedy řadu opravenou podle dvou kodifikací, a tak se *Spisy* dělí na skupinu textů vydanou do roku 1993 a na skupinu po roce 1993. [...] Editoři opustili sobě vlastní teorii e jazykové úpravy podnikli nad rámec této teorie. Jejich zásahy mají nutně interpretativní charakter a celý systém úprav se vymyká kontrole. [...] Za představou normalizace textu, tedy zásahu, po němž se texty z hlediska umělecké individuálnosti liší jen tím, čím se mají lišit, se skrývá nemožnost zpětné rekonstrukce původního textu, a zároveň i netransparentní práce editora. [...] Na *Spisech* Bohumila Hrabala je patrně, že srovnatelnost textů je iluzorní i v rámci jednoho projektu. Použijeme-li dvě různé normativní příručky, nemůžeme dojít ke srovnatelně normalizovaným textům. To znamená, že v Hrabalových *Spisech*, jako i v dalších edicích, nemůžeme na základě upraveného textu a připojených edičních zásad rekonstruovat výchozí text.”⁵¹

Sebrané spisy Bohumila Hrabala bychom mohly tedy definovat jako pokus o komentované čtenářské vydání, tj. čtenářské vydání patrně celé autorovy tvorby, kde jsou jednotlivé svazky opatřeny (metodologicky kolísavým) aparatem: “Čtenářská vydání vycházejí zásadně z vydání vědeckého; neexistuje-li, pak se má čtenářské vydání pořizovat touž kritickou metodou jako vydání vědecké, editor má tedy stejně shromáždit a poznat všechn textový i dokumentační materiál a po jeho prozkoumání a kritické analýze má stanovit stejně odpovědně výchozí text i vypracovat kanonické znění díla. Rozdíl proti vědeckému vydání je tedy jen v rozsahu vydávaného díla (neotiskují se zpravidla juvenilie, varianty, zlomky, náčrty, překlady a úpravy cizích prací; jde tedy prakticky vždy o vybrané spisy) a v tom, že nemá kritický aparát.”⁵²

Problém pravopisu, tak jako uvedené metodologické otázky, na které *SSBH* nemají jasnou odpověď, činí toto vydání jen částečně spolehlivým zdrojem pro práci textové kritiky. Na druhé straně, právě kvůli jejich aspoň teoretizovanému homogennímu metodologickému nastavení

49 Tamtéž, s. 23.

50 Tamtéž, s. 23-24.

51 Tamtéž, s. 24-25.

52 Tamtéž, s. 16.

jsou *SSBH* zdrojem spolehlivějším, než jsou různá a jinačí knižní vydání Hrabalovy tvorby (i s ohledem na to, že mnoha Hrabalových děl byla teprve vydána v samizdatu, tj. typu vydání, který by si vyžádal jiný přístup vědeckého rozboru).

V mém výzkumu se tedy pravopisem a editorovými korekturami textů *SSBH* zabývat nebudu a budu texty citovat tak, jak se v *SSBH* vyskytují. Podobně budu jednat s doklady autorskými, tj. se strojopisnými zněními děl, jichž budu respektovat autorovy pravopis, interpunkci i případné chyby a překlepy. Soustředím se, spíše, než na textologickou analýzu textů, na analýzu textovou a tedy na stylistické rysy textů, které jsou úzce spjaté s vývojem díla skrz různé redakce.

Na závěr té reflexe bych proto uvedla úryvek z příspěvku Miroslavy Červenky, jenž navrhl teoretickou i praktickou vazbu mezi textologií a stylistikou ve studiu variant, který by mohl být účinným výchozím bodem na kritické zařazení variant “hrabalovských”:

“Společenství stylistiky a textologie je dáno tím, že se obě zabývají *výběrem* jazykových prostředků. Stylistika bývá často definována v termínech volby mezi několika možnostmi pojmenování. Varianta v textologii pak není nic jiného než revize výběru už učiněného, opakovaná volba, substituce. Lze snad říci, že ze dvou určujících souvislostí každého jazykového znaku (mluvím o znaku, který je zapojen do konkrétní promluvy), kombinace a selekce, jsme ve stylistice a textologii blíže k druhé z nich. Novodobá lingvistika mluví o kombinaci jako o souvislosti sousedních znaků v promluvě; podle de Saussura je toto začlenění znaků dáno in praesentia, spoluexistencí elementů v rámci jediné řady. Souvislost v linii selekce naproti tomu spojuje elementy in absentia, jako členy potenciálního souboru v paměti. Tato potencialita je ovšem, můžeme dodat, něčím daleko hůře postižitelným, než je souvislost skutečně přítomných znaků v plánu kombinačním. Tím více to platí v jazykových útvarech esteticky zaměřených, kde naprosto nejde o pouhý výběr mezi několika nasnadě jsoucími synonymy, ale kde se při pojmenování potenciálně aktualizují celé rozehlé oblasti jazykových prostředků. A tady se nám ukazuje důležitost textových variant pro stylistiku: varianty nám dávají příležitost pozorovat ještě jeden anebo i několik dalších členů vertikální řady, mezi nimiž probíhá výběr, dávají nám ukázkou, co bylo potenciálně přítomno, a tím se stávají pomocníkem při interpretaci. Nebo spíše při přípravě k ní. Dílo je, na to nezapomínejme, vytvářeno pro vnímání bez těchto komentujících doplňků a jeho adekvátní konkretizace se nemusí omezovat svědectvími o výběru, která se náhodou zachovala. Něco jiného je ovšem srovnání mezi dvěma systémy výběru, jež se oba staly literárními fakty, – mezi dvěma ucelenými verzemi téhož díla.”⁵³

53 Miroslav Červenka, *Stylistický příspěvek k teorii variant*, Česká literatura, 14/1966, č. 1, s. 45–46; též in Id., *Textologické studie*, ed. Michel Kosák a Jiří Flaišman, Edice Varianty, UČL AV ČR, v. v. i., Praha 2009, s. 64.

1.2 Pracovní materiály: Hrabalovy strojopisy a tištěné podklady

Dále uvedu materiály, které jsem si pokusila opatřit pro svůj výzkum, dle jejich identifikačních kódů v *SSBH*.

Ze *Sebraných spisů Bohumila Hrabala*, Pražská imaginace, Praha 1991–1997 jsem použila texty obsažené ve svazcích:

- 2. Židovský svícen, eds. Karel Dostál a Václav Kadlec, 1991;
- 3. Jarmilka, eds. Karel Dostál a Václav Kadlec, 1992;
- 5. Kafkárna, eds. Karel Dostál, Claudio Poeta a Václav Kadlec, 1994;
- 9. Hlučná samota, ed. Milan Jankovič, 1994;
- 16. Naivní fuga, eds. Karel Dostál a Václav Kadlec, 1995;

Kódy, kterými jsou opatřeny všechny texty kompletu, přepíši ze svazku:

- 19. Bibliografie. Dodatky. Rejstříky, eds. Claudio Poeta a Václav Kadlec, 1997.

Dále uvedu vyhledané a použité materiály ne chronologicky, ale v pořadí, ve kterém se budu jednotlivými texty zabývat, tj.:

Krásná Poldi (epos):

Strojopisy:

S 2.5 POUPATA, křehké i rabiátské texty z let 1938-1952 (**A1968ab**)

309 s. A4, kancelářský a průklepový papír, svázano rychlovazačem v modrých papírových deskách. Podklad pro vydání v *Mladé frontě* (původně 1969, potom 1970, nakonec skart). Jde velmi pravděpodobně o profesionální opis původního strojopisu S 2.5a, autorsky dále (rukou) opravovaný. Obsah (shodný se skartovaným knižním vydáním v MF 1970):

1. Etudy
2. Slíční střelci
3. Zápisník snů
4. Slavná Wantochova legenda
5. Setkání a návštěvy
6. Bambino di Praga

7. Amor a Psyché

8. Krásná Poldi

9. Majitelka hutí

10 Akademická kantáta

S 2.5a TORZO POUPAT (Etudy, A1968aa)

Různé strojopisy sešité rychlovazačem (některé volně vložené) do modrých papírových desek (stejných jako S 2.5). Jde o přípravu pro S 2.5 (patrně z roku 1969). Svazek obsahuje:

1. Slavná Wantochova legenda. 1949. 7 s., účetní papíry fy H. K. KLOFANDA. Motto jako u S 2.1.
2. Lichoběžník číslo dvě, Dům, který se osvěžoval bleskem, Filipojakubský den, Farizeové a zákoníci, Nelze utéci, Veliký život - 23 s., kancelářský papír, autorský přepis patrně z r. 1969 s opravami rukou autora.
3. Bambino di Praga epos 1950, 22 s., účetní papíry fy H. K. KLOFANDA.
4. Expozé panu ministru informací, 4 s., kancelářský papír, opravy rukou autora.
5. 3 zrcadla, První rapsodie, Druhá rapsodie, Láska, Monolog, Poéma laureáta srpnové noci 1951, Smrt chlupatýma krajkama..., Kateřinky 1952 - 6 s., kancelářský papír, autorský přepis patrně z r. 1969 s opravami rukou autora.
6. **Krásná Poldi. Epos** Listopad-prosinec 1950, 40 s., účetní papíry fy H. K. KLOFANDA.
7. Akademická kantáta pro smíšený sbor, orchestr a dozpěv. - 4 s., kancelářský papír, autorský přepis patrně z r. 1969 s opravami rukou autora. Tužkou připsaná datace 1951 je škrtnuta.

S 2.6 KRÁSNÁ POLDI (A195012)

34 s., dopisní papíry fy H. K. KLOFANDA. Svázáno 7 železnými svorkami, původně rozsáhlejší svazek, z něhož bylo vyříznuto prvních 14 listů. Nejstarší zachovaná verze eposu, datováno listopad-prosinec 1950.

KRÁSNÁ POLDI. epos / Listopad – Prosinec 1950 (A195012a)

[S 2.7 (A195011) Listopad 1950: 2 listy A4, účetní papíry fy H. K. KLOFANDA. Obsahuje: Krásná Poldi (sonet, označený rukou jako Předzpěv, v Barvotiscích nazvaný Rekreační středisko, později pak v Etudách, které zbyly figuruje pod názvem Ve zcela špatné náladě. Datováno listopad 1950; Zdraví a krása vstříc kosmetikou Elida. Datováno listopad 1950.] Strojopis neobsahuje textu eposu Krásné Poldi, proto jsem jej vyloučila.

POUPATA. Křehké i rabiátské historie z let 1938-1952 [Technická příprava vydání] (A1968ac).

Knižní vydání:

K 15 POUPATA

K 15.1 MF, Praha 1970. 1. vydání. Výtvarný doprovod Vladimír Boudník. Přebal, vazba a grafická úprava Milan Albich. Redakce Ladislav Duchá ček. Náklad 35.000 výtisků, podstatná část nákladu byla skartována, kniha nebyla dána do prodeje. Existují stránkové korektury před redakčními zásahy s vročením 1969.

K 15.2 INDEX, Köln am Rhein 1982.

K 15.3 MF, Praha 1992. 2. vydání, reprint K 15.1 s jinými ilustracemi Vladimíra Boudníka. Výběr ilustrací, přebal, vazba a grafická úprava Milan Albich. ISBN 80-204-0271-3.

Krásná Poldi (povídka):

Žádné strojopisy.

Knižní vydání:

K 8 INZERÁT NA DŮM, VE KTERÉM UŽ NECHCI BYDLET

K 8.1 MF, Praha 1965. Edice Boje, svazek 140. Vydání první. Obálku a vazbu navrhl a graficky upravil Jiří Šalamoun. Redakce Irena Zítková. Náklad 30 000 výtisků.

K 8.2 MF, Praha 1967.

K.8.3 MELANTRICH, Praha 1991. Edice Česká próza. Třetí vydání. Přebal a vazbu navrhla a graficky upravila Vlasta Machová. Redakce Dana Bryndová.

Časopisecké otisky:

Č 5.3.7 Krásná Poldi, Host do domu 10/1964, str. 2-7.

Též v Listech (Čtení na léto 1989).

Kain (povídka):

Strojopisy:

S 2.1 ŽIDOVSKÝ SVÍCEN 1949 (A1956) [**strojopis v LA PNP nepřítomný**]

75 s. A4, kancelářský papír, kopie střídavě černým a modrým uhlovým papírem. Sešito v růžových polokartónových deskách šesti svorkami. Uloženo v archívu Milana Albicha. Strojopis pochází pravděpodobně z druhé poloviny padesátých let (typ stroje, druh papíru) a byl

použit při přípravě POUPAT. Redakční úpravy druhých osob nelze vyloučit. Na druhé textové straně je sepsán následující

Obsah:

1. Kain.

2. Lichoběžník číslo dvě.
3. Dům, který se osvěžoval bleskem.
4. Filipojakubský den.
5. Fariseové a zákonníci.(sic!)
6. Nelze utéci.
7. Wantochova slavná legenda.

Jako motto použil autor citát ze sv. Ignáce z Loyoly, který jsme převzali pro celý náš svazek.

S 2.3 STARÝ WERTHER (A198102a)

Svazek formátu A4, vázaný v plátěné vazbě pískové barvy, pořízený v tomto celku v únoru 1981 na popud prof. Kladivy. Archív SBH. Svazek obsahuje:

1. Předmluva k Utrpení starého Werthera (4 strany, únor 81).
2. Utrpení starého Werthera. 1949. (62 s., kancelářský papír, originál s opravami rukou autora.)
3. Předmluva ke Kainovi (2 strany, únor 81).
- 4. Kain existencionální povídka** (28 s., hrubý průklepový papír, kopie černý uhlový papír). Podtitul tužkou opraven na existenciální povídka.
5. Předmluva k Variaci na thema jedné slečny (1 strana, únor 81).
6. Variace na thema jedné slečny (7 s., kancelářský papír).
7. Předmluva k textu Na prahu věčnosti (1 s., únor 81).
8. Na prahu věčnosti (28 s., kancelářský papír, stránkováno -29- až -56-).

S 2.3a STARÝ WERTHER (A1949, v LA PNP nepřítomný)

59 s. A4, velmi sešlá přímá kopie (černý uhlový papír) originálu z S 2.3, neúplná (chybějí str. 33-35), stejný papír, vázáno rychlovazačem v modrých papírových deskách. Strojopis pochází pravděpodobně z počátku 50. let. Archív SBH.

Fádní stanice (povídka):

Strojopisy:

S 3.12(6) SETKÁNÍ A NÁVŠTĚVY (v Poupatech) (A1952)

Soubor strojopisů, velmi pravděpodobně další část S 2.5a. Archív SBH. Celkem 10 textů, které byly publikovány v POUPATECH. Prvních 7 textů má formát A5 (69 s.) a byly původně sešity nití. Další tři texty (9 s. A4) jsou pozdější přepisy s původními názvy, které jsou rukou škrtnuty:

8. OČEKÁVEJ MĚ

9. DĚTSKÝ DŮM

10. VŠEDNÍ HOVOR

Povídka je 6. část souboru.

Knižní vydání:

K 15 POUPATA

K 15.1 MF, Praha 1970. 1. vydání. Výtvarný doprovod Vladimír Boudník. Přebal, vazba a grafická úprava Milan Albich. Redakce Ladislav Ducháček. Náklad 35.000 výtisků, podstatná část nákladu byla skartována, kniha nebyla dána do prodeje. Existují stránkové korektury před redakčními zásahy s vročením 1969.

K 15.2 INDEX, Köln am Rhein 1982.

K 15.3 MF, Praha 1992. 2. vydání, reprint K 15.1 s jinými ilustracemi Vladimíra Boudníka. Výběr ilustrací, přebal, vazba a grafická úprava Milan Albich.

Ostře sledované vlaky (novela):

Žádné strojopisy.

Knižní vydání:

K 7 OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY

K 7.1 ČS, Praha 1965. Edice Život kolem nás, malá řada, svazek 12. Vydání první. Obálku, vazbu a typografickou úpravu navrhl Zdenek Seydl. Redakce Arno Linke. Náklad 20 000 výtisků.

K 7.2 ČS, Praha 1965. Edice Život kolem nás, malá řada, svazek 12. Dotisk prvního vydání. Náklad 20 000 výtisků.

K 7.3 ČS, Praha 1965. Edice Život kolem nás, malá řada, svazek 12. Vydání druhé. Obálku, vazbu a typografickou úpravu navrhl Zdenek Seydl. Redakce Arno Linke. Náklad 50 000 výtisků.

K 7.4 ČS, Praha 1967. Třetí vydání.

K 7.5 ČS, Praha 1970. S fotografiemi ze stejnojmenného filmu. Typografie Oldřich Hlavsa. Redakce Arno Linke. Vydání čtvrté. Náklad 50 000 výtisků.

K 7.6 ČS, Praha 1980. Ilustrace Karel Vaca. Přebal, vazba a typografie Václav Jedlička. Redakce Věra Pašková. Páté vydání. Náklad 70 000 výtisků.

Legenda o Kainovi (povídka):

Strojopisy:

S 5.2 MORYTÁTY A LEGENDY (A1967)

Originál strojopisu, 162 s. A4. Datováno Praha 1967. Listy číslovány nahoře uprostřed modrým ku lič kovým perem. Stejným perem opravy autorovou rukou. Některé texty mají vlastní samostatné číslování strojem, z čehož je patrné, že kniha vznikla jako konvolut textů různé doby vzniku. Rukopis sloužil při zadání sazby, obsahuje tužkou psané pokyny technické redakce a barevnými tužkami vyznačené typy písma. Většina listů je děrována děrovačkou s roztečí 7 cm, titulní listy a některá P. S. děrovány nejsou. Z toho lze dovést, že myšlenka ukončit každý text samostatným P. S. vznikla až během práce na knize. Poslední strany strojopisu jsou číslovány 161 a 163, strana 162 chybí. Strany 1, 2 a 163 jsou psány jiným strojem a pravděpodobně ne autorem. Na str. 161 je u posledního textu anotace: Bohumil Hrabal, v doslovu ke knize Morytáty a legendy, aneb obsluhoval jsem anglického krále, Československý spisovatel 1967, Praha, přičemž kurzivou vyznačená část je rukou autora škrtnuta. Na str. 163 je tiráž, v níž je strojem psaná datace 1967, později rukou přepsaná na 1968. Dále je v tiráži mj. uvedeno: Obálku, vazbu a grafickou úpravu navrhl Oldřich Hlavsa, přičemž slovo Obálku je později tužkou škrtnuto. (Kniha vyšla v celoplátěné vazbě bez přebalu.)

Knižní vydání:

K 13 MORYTÁTY A LEGENDY

K 13.1 ČS, Praha 1968. Typografie Oldřich Hlavsa. Jako ilustrací použito dřevorytů ze starých kramářských písni. Redakce Arno Linke. Náklad 28 000 výtisků.

Hlučná samota (3 variace):

Strojopisy:

S 9.1 HLUČNÁ SAMOTA (A1980: Jak vzniká balada a román)

Strojopis A4, vázaný v pevných deskách potažených plátnem pískové barvy, celkem 304 kancelářských papírů (včetně vakátů a titulních listů). Na úvodním listě titul JAK VZNIKÁ BALADA A ROMÁN 1980.

Obsah:

1. ZPRÁVA O PITVĚ VLASTNÍ MRTVOLY

5 s. nestránkovaného originálu s četnými opravami červenou fixkou rukou autora. Stejnou fixkou podpis a datace Leden 81.

2. HLUČNÁ SAMOTA. text červenec 1976

2+105 s. originálu. Vlastní text stránkovaný původně černým kuličkovým perem v pravém horním rohu, po ořezu toto číslování je místy nečitelné. Později jsou stránky znovu číslovány modrým kuličkovým perem (ev. tužkou), přičemž do str. 59 číslování souhlasí, str. 60, 61 jsou číslovány pouze modrým kuličkovým perem. Od str. 62 je pozdější stránkování vždy o 1 stranu vyšší než původní. V celém textu velmi mnoho oprav, vpisků a škrťů rukou autora (modrým kuličkovým perem) a zásahy tužkou jinou rukou.

3. II. VARIACE

91 s. originálu, číslováno v pravém horním rohu modrým kuličkovým perem před svázáním, od str. 83 číslováno jiným perem a jinou rukou (v tomto případě pravděpodobně autorovou) až po svázání. Na začátku textu (str. 3) tužkou rukou autora zapsáno číslo stránky 77. V celém textu velmi mnoho oprav, vpisků a škrťů rukou autora (modrým kuličkovým perem) a zásahy tužkou jinou rukou. Titul psán rukou autora zelenou fixkou na str. 1.

4. PŘÍLIŠ HLUČNÁ SAMOTA. text Červenec 1976

96 s. kopie (patrně první) černým uhlovým papírem. Číslováno v pravém horním rohu modrým kuličkovým perem, částečně před svázáním, částečně po. V textu zásahy rukou autora ve výrazně menším množství než u předchozích strojopisů.

[A1976: Příliš hlučná samota. Text. Červenec 1976. 101 s. A4, kopie černým uhl. papírem, kancelářský papír, vázáno v pevných deskách pískové barvy. Stránkování vpravo nahoře. Pod titulem věnování: Milanovi Albichovi jeho přítel Bohouš H. 15. 10. 76 .] [Označení se nevyskytuje v edičním komentáři k textu PHS, strojopis je v LA PNP nepřítomný]

Strojopisná vydání:

C1977 Hrabal, Bohumil: Příliš hlučná samota. Edice Expedice, Praha 1977 (EE 024)

C1978c Hrabal, Bohumil: Příliš hlučná samota. Edice Popelnice

C1978e Hrabal, Bohumil: Příliš hlučná samota. Krameriova expedice (označeno KE.78).

C1979a Hrabal, Bohumil: Příliš hlučná samota. Krameriova expedice.

C1986h Hrabal, Bohumil: Příliš hlučná samota. PRAŽSKÁ IMAGINACE, Praha 1986. (PI 025). První vydání všech tří verzí textu. Náklad 20 výtisků.

Knižní vydání:

PŘÍLIŠ HLUČNÁ SAMOTA. ODEON, Praha 1989. [Doslov napsal Milan Jankovič . Typografie Milan Jaroš. Redakce Vladimír Novotný . Vydání první . Náklad 80 000 výt. [D1989]

MĚSTEČKO, KDE SE ZASTAVIL ČA S – NĚŽNÝ BARBAR – PŘÍLIŠ HLUČNÁ SAMOTA. ODEON, Praha 1992. [Klub čtenářů, svazek 659. K vydání připravili a ediční poznámky napsali Jiřina Zumrová a Milan Jankovič. Typografie Táňa Svatošová. Náklad 27 000 výtisků .[D1992a]

Kluby poezie (koláž):

Strojopisy:

S 16.4 KLUB POEZIE / text a fotografie / 1978 [A1978, strojopis je v LA PNP nepřítomný] 128 s. (+25 celostránkových fotografií) formátu 27,5x24 cm, vázáno v pevných plátěných deskách pískové barvy. 2. až 3. kopie strojopisu, černý uhlový papír. Tiráž: text: Bohumil Hrabal / fotografie: Ladislav Michálek / Praha 1978. Profesionální přepis, opravy tužkou nejsou autorské.

S 16.4a KLUBY POEZIE [A1978a, strojopis je v LA PNP nepřítomný]

Originál strojopisu, 137 s. A4., volné listy. Profesionální přepis s poznámkami pro sazbu. Na několika místech pasáže přelepené bílou lepenkou.

S 16.4b KLUBY POEZIE balada 1980 [přípravný doklad B1980]

94 s. A4, vázáno v pevných plátěných deskách pískové barvy. Termografické kopie sloupcových korektur K 26.1, kromě korektur v původním originále (místy obtížně čitelných) je v textu i několik oprav modrým a zeleným kuličkovým perem rukou autora. Svazek je vyzdoben 9 fotografiemi Ladislava Michálka (různé detaily staré dřevěné nástěnky s rezavými napínáčky a útržky papíru). Za titulním listem psaným na stroji je vevázán list se strojem psaným přehledem hrabalovských recenzí Wojciecha Żukrowského a tímto citátem:

“Budiž vzdána chvála Bohdanovi, že když se rozplývá nadšením nad Hrabalem – každý ví, odkud se jeho tvorba vyvozuje, čeho si v něm cení a komu to doporučuje. Což vůbec neznamená, že bych se s ním shodoval, neboť Hrabal se má k Haškovi tak, jako studna, v které se utopilo dítě, k umyvadlu, v němž si lidé namáčejí nohy, když je pálí kuří oka před změnou počasí.”

Knižní vydání:

K 26 KLUBY POEZIE

K 26.1 MF, Praha 1981. Edice Alfa, svazek 63. Fotografie Ladislava Michálka. Přebal, vazbu a grafickou úpravu navrhl Rostislav Vaněk. Doslov Jaromíra Nejedlá. Redakce Irena Zítková. Náklad 40 000 výtisků.

1.3 Krátký záznam o ediční praxi v Itálii

Kritickou edicí děl moderní a současné literatury se zabývá v Itálii autorská filologie, obor, který dle definice navržené italským badatelem Dantem Isellou (1922–2007) “zkoumá varianty autorem zavedené do rukopisu či otisku, varianty, které tím svědčí o autorově jiné vůli, o větší či menší změně perspektivy vůči danému textu. Předmět studia autorské filologie sestává na jedné straně ze studia vypracování textu, jehož se zachoval autograf a jenž na sobě nese stopy autorem provedených korektur a oprav (*opus in fieri*), na straně druhé z výzkumu různých redakcí – rukopisných či tištěných – díla.”⁵⁴ Autorská filologie se svými metodami a teoretickými zásadami podobá české textologii a novější editologii, však se v Itálii stala oborem samostatným relativně nedávno kvůli převaze ve vědeckém světě ediční praxe mnohem starší a formalizované tzv. klasické filologie, jíž úkol je zrekonstruovat literární doklady a správně je interpretovat z jazykového hlediska, i z důvodu lepší a úplnější znalosti dané civilizace či kulturní společnosti. Klasická filologie se však zabývá hlavně texty antickými, jichž originální znění jsou dávno ztracená a které k nám docházely skrz tradici opisovačů (především církevních). Proto je klasická filologie také známá jako filologie kopie, s níž se moderní autorská filologie stává do jasného protikladu: “Jestli pojmem kritické vydání se ve filologii kopie míní procesu získávání textu, který by měl co nejbližší ztracenému originálu, v autorské filologii se tím míní volbu znění a rekonstrukce, prostřednictvím příslušných systémů zobrazení, korektur pocházejících z vývoje díla či z jeho navazující kontroly. Práce filologa je tedy zaměřená na dvě aspekty: 1) určení “kritického”, tedy výchozího textu; 2) rekonstrukce a zaznamenání korekčního procesu textu samotného nejjasnějším a nejúčelnějším způsobem.”⁵⁵

Je zde nápadné, že autorská filologie se zaměří na autorské varianty, zatímco filologie kopie na redakce cizí.

Historicky se obor autorské filologie začal rozvíjet z klasické filologie v prvních desetiletích 20. století, když badatelé se začali věnovat autorským rukopisným materiálům pisatelů současných a ze století 19. jako byly Ugo Foscolo (1778–1827), Giacomo Leopardi (1798–1837), Alessandro Manzoni (1785–1873), Ippolito Nievo (1831–1861), Giovanni Verga (1840–1922), Giosuè Carducci (1835–1907), Giovanni Pascoli (1855–1912), Gabriele D’Annunzio (1863–1938), Eugenio Montale (1896–1981), Giuseppe Ungaretti (1888–1970), Umberto Saba (1883–1957), Vittorio Sereni (1913–1983), Carlo Emilio Gadda (1893–1973); díky po-

⁵⁴ Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010, s. 9.

⁵⁵ Tamtéž.

stupně větší došazitelnosti papíru, který byl v předchozích dobách prostředek ještě poněkud vzácný, autoři 19. a první poloviny 20. století mohli snadno napsat více redakcí textů, což pak umožnilo jejich rozšíření až k poskytování (dodnes) hojného množství pracovního materiálu badatelům. Od druhé poloviny 20. století se rukopisné dokumentace přidala ta strojopisná (z mechanických a pak elektrických psacích strojů) a xerox a fotokopie nahradily opisy opisovačů.⁵⁶

Autorská filologie – podobně jako česká textologie – se zrodila *de facto* kvůli debatě kritického a estetického charakteru. V roce 1927 amatérský badatel z města Recanati Francesco Moroncini (1866–1935) vydal kritickou edici Leopardiho *Canti*⁵⁷, “a předložil typografický systém vhodný k zobrazení nejen textových variant rukopisů a tisků [...], ale také té složité struktury poznámek, které Leopardiho vlastoruční texty poskytují, tzv. *varia lectio*”.⁵⁸ V roce 1937 Santorre Debenedetti (1878–1948) použil podobnou metodu při vydávání několika vlastopisných fragmentů z *Orlanda furiosa* od Ludovica Ariosta (1474–1533) a ve studii⁵⁹, ve které tuto práci recenzoval, Gianfranco Contini (1912–1990) předložil svou reflexi o Ariostově poetice: vycházející z výzkumu autorských korektur, tedy dynamického vývoje textu, Continovy kritické úvahy ukázaly zásadní roli principu harmonie v Ariostově tvorbě. Výsledky Continovy reflexe byly shodné s úvahami Benedetto Croce (1866–1952)⁶⁰, který však je formuloval na základě zcela protichůdného předpokladu, že lyrická intuice, “poezie” textu, se nachází v poslední verzi díla, kterou autor vybere k vydání: “Každá jiná reflexe nad přecházejícím stupněm textu je cvičením jazykovým nebo dokumentárním, zbytečným pro účely „kritiky“”.⁶¹

Debata se rozbouřila v roce 1946, když Giuseppe De Robertis (1888–1963) napsal článek na obranu práce Giuseppe Lesca (1865–1944), kritického vydání *Fermo e Lucia* (první redakce Manzoniho *Promessi sposi*); De Robertis nazval nový přístup Lesca “kritiku korektur” a vyprovokoval reakci Benedetto Croceho, který na časopisu “Quaderni della critica” (Laterza, Bari 1945-1951) silně potvrdil bezúčelnost studia autorských rukopisů k poznání a posouzení skutečné poezie textu a tedy zcela odmítl tendenci k dynamickému pojetí genéze díla. Gianfranco Contini reagoval také, studií “La critica degli scartafacci” (Rassegna d’Italia, 1948), ve které představoval novou kritickou metodou ne jako protiklad Croceově interpretaci, nýbrž jako její pedagogickou deklinaci. Nová, dynamická představa vývoje autorského díla se ča-

56 V tomto odstavci jsem volně přeložila hlavní informace z Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, c.d., s. 18.

57 Které teprve vydal v Neapole Saverio Starita v roce 1835 ve spolupráci s autorem.

58 Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, c.d., s. 21.

59 *Come lavorava l'Ariosto*, teprve časopisecky v Il Meridiano di Roma, pak in *Esercizi di lettura*, 1939.

60 Benedetto Croce, *Ariosto*, Laterza, Bari 1919.

61 Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, c.d., s. 23.

sem ukázala být velmi plodná z hlediska literární kritiky: v období 1946–1947 Contini vydal studie o variantách Petrarca (1304–1374), Leopardiho, a dokonce Prousta (1871–1922) a Mallarméa (1842–1898). Continiho zkoumání estetických “směrů” italských a evropských autorů v “kritice korektur” se konkretizovalo ve vědeckém oboru “autorské filologie” prací jeho žáka Dante Isella⁶², jenž zdokonalil disciplínu skrz její rozšíření směrem ke stylistice Lea Spitzera (1887–1960) a ke strukturalismu: celek autorských korektur a variant považoval za plodný systémový pohyb a autorský jazyk neporovnával s abstraktní jazykovou normou, však studoval navazující autorské volby v rámci toho pohybu. Rozvíjel také metodologii autorské filologie prostřednictvím mnoha případových studií, v nichž sestavil na základě vlastnosti autora a textů různé modely kritického aparátu.

Na základě autorské filologie je princip, formalizovaný Dantem Isellou, který vidí textovou kritiku jako interpretační čin ve své podstatě. Na filologa totiž leží odpovědnost výberu výchozího textu a volby typu edice: v edici textu *in fieri*, text je dokumentovaný jediným rukopisem, který může poskytovat menší množství korektur nebo větší, a dokonce celé varianty. V tomto případě rozhodne editor o vydání určité *lectio* (poslední nebo prostřední) a následně postaví aparát, který bude v případě vydání poslední verze textu *genealogický* (kde předloží všechny předchozí verze), v případě prostřední *evolutivní* (kde předložena je také tzv. konkretizace, následující stupně vývoje textu).

V edici textu ve více autorských redakcích (buď rukopisných či tištěných), všechno záleží na volbě *lectio*, tj. výchozího textu: v případě jedné vybrané *lectio*, aparát bude obsahovat vývoj jediného vybraného znění, zatím v případě více velmi odlišných redakcí (jako např. u Manzoniho *Promessi sposi* z roku 1840 a 1842, jichž první redakce se jmenovala *Fermo e Lucia* a byla vydána v roce 1827), každá *lectio* bude mít příslušný aparát.

V tomto smyslu kritické a vědecké vydání jsou totožné a nebere se v potaz vydání čtenářské. Postava italského filologa je shodná s postavou českého textologa, např. v podání příručky *Editor a text*, jak z hlediska jeho úkolů, tak z hlediska odborných schopností, které on/ona musí ovládat: “Vedle základního úkolu studia textu a s ním spojeného řešení vlastní teoretické problematiky má textologie praktický cíl – vydávání textů. I když je v naší knize středem pozornosti právě tento praktický cíl, snažili jsme se zároveň jasně naznačit, že vypracování kanonického textu a jeho vydání je vždy pouze jedním z možných, nikoli nutných výsledků textologického výzkumu, a že tento výzkum je primární. Lapidárně řečeno: ne každý textolog musí být nutně i editorem, ale každý editor musí být textologem. [...] Konečným cílem editorovy

62 Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova 1987, e Id., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Einaudi, Torino 2009.

práce je tedy vydání takového textu díla, který co nejpřesněji reprodukuje znění vyšlé naposledy z ruky autorovy jako výraz jeho tvůrčího záměru. Jde-li přitom o vydání vědecké, je pak doplněno kritickým komentářem (aparát), který objasňuje a vysvětluje vznik a vývoj textu a uvádí místa, na nichž se jeho jednotlivé redakce nebo znění od sebe liší (tzv. různočtení).⁶³ Tento krátký příklad normativních principů – které se samozřejmě přizpůsobují jednotlivému textu i autorovi – slouží za zdůraznění toho, že italská autorská filologie představuje přípravu edice a praxi s textem jako vědeckou činnost hlavně zaměřená na vědecké vydání. Česká textologie⁶⁴ předpokládá přesný vztah závislosti (aspoň teoretické) vydání čtenářského z toho vědeckého: “Čtenářská vydání vycházejí zásadně z vydání vědeckého; neexistuje-li, pak se má čtenářské vydání pořizovat touž kritickou metodou jako vydání vědecké, editor má tedy stejně shromáždit a poznat všechny textový i dokumentační materiál a po jeho prozkoumání a kritické analýze má stanovit stejně odpovědně výchozí text i vypracovat kanonické znění díla. Rozdíl proti vědeckému vydání je tedy jen v rozsahu vydávaného díla (neotiskují se zpravidla juvenilie, varianty, zlomky, náčrty, překlady a úpravy cizích prací; jde tedy prakticky vždy o vybrané spisy) a v tom, že nemá kritický aparát.”⁶⁵ Na rozdíl od toho, ani v textu informačního a úvodního charakteru jak je citovaný *Che cos'è la filologia d'autore* [Co to je autorská filologie] od P. Italie a G. Raboni se nezmiňuje o vydání čtenářském. To je velmi příznačné italského kontextu ve vydavatelském provozu, kde je pole vědecké a kulturní produkce zcela oddělené od jakési kultury čtení a vydávání jak “klasiků” tak novější literatury je stanovené jednotlivými nakladatelstvími libovolně. Tak na jedné straně autorská filologie pokračuje ve zkoumání původní literatury a vyprodukuje nová vydání, která postupně přináší čím dál zásadnější údaje a podněty ke kritické interpretaci textu a tedy k možnému rozvoji závažné části intelektuálního a kulturního života národu; na straně druhé jsou její produkty často nesnadno čitelné a pochopitelné obecným publikem – a tím míním také obecnost ve školách, kde se klasiky odedávna čtou –, které v knihkupectvích objevuje reprinty starších edic, s výsledkem, že vědecká práce, která by mohla nějak ovlivnit i masovou kulturu či aspoň se spojit se společenstvem naopak zůstává ve specializovaném segmentu kultury i trhu izolovanou.

63 Rudolf Havel, Břetislav Štorek (red.), *Editor a text. Úvod do praktické textologie*, ed. Jiří Flaišman a Michal Kosák, Paseka, Praha 2006, s. 5-9.

64 Tak jako ji představuje kolektiv za příručkou *Editor a text*, která však je zásadním kritickým prostředkem k vydávání novodobé literatury i v současné době.

65 Rudolf Havel, Břetislav Štorek (red.), *Editor a text*, c.d., s. 16.

2. Metodologická předmluva k analýze materiálů

Jak jsem uvedla v kapitole věnované textologii a edičním osudům pracovního materiálu, textová analýza, kterou provedu, se z nouze zakládá na rozmanitých materiálech. Mnoho původních Hrabalových strojopisů se totiž ztratilo už *před* vydáním autorových spisů a editoři *SSBH* pracovali na nejistém edičním poli různých existujících vydání a jiných strojopisů. Svůj pracovní materiál jsem shromáždila na základě edičních komentářů a bibliografie *SSBH* a podařilo se mi získat skoro všechny strojopisy, které byly v 19. svazku *SSBH* zaznamenány. Jejich rozpoznání nebylo vždy snadné, protože materiály ve fondu Hrabal nejsou v Literárním Archivu PNP katalogizované stejným systémem jako v *SSBH*. Hrabalův fond je navíc teprve zpracováván, takže dostat se ke kýženému strojopisu vyžadovalo velmi přesné zadání. Výsledkem rešerší byla relativní jistota a potvrzení, že se Hrabalovy strojopisy, tak jak je poznali editoři *SSBH*, nacházejí v Literárním Archivu v neúplné podobě. To se týká samozřejmě jen textů zkoumaných v této disertační práci; fond Hrabal sestává ze čtyřiceti čtyř kartonů, které obsahují korespondenci (přijatou a rodinnou), vlastní a cizí rukopisy, tisk, výstřižky a fotografie.⁶⁶ Počet dokladů a množství různorodého neuspořádaného materiálu znemožnily rešerši a kontrolu celého fondu.

Popisy materiálů v *SSBH* mi pomohly při zacházení s nimi, a to nejen v případě strojopisů. Když byly dostupné, pracovala jsem přímo se strojopisy; v případě dvou znění Krásné Poldi to vedlo k podnětnému porovnání různých autorových způsobů zasahovat do svého textu: Ještě před přepracováním v novou variantu jsem mohla pozorovat autorovy zásahy do dvou verzí eposu, po přepracování jsem mohla porovnávat rozdílnosti v prvních vydání. V případě Kaina, Ostře sledovaných vlaků a Legendy o Kainovi jsem mohla rozšířit reflexi o procesu variování prostřednictvím srovnání dokončených a již vydaných variant Legenda o Kainovi a *Ostře sledované vlaky* s povídkou Kain. Nemohla jsem v tomto případě provést žádnou konfrontaci mezi nevydanými texty kvůli nedostatku strojopisného materiálu a kvůli totožnosti dostupných dokumentů s knižními zněními v *SSBH* i mimo ně. Strojopis původní povídky jsem získala z jediného zdroje: z konvolutu nazvaného Starý Werther; strojopisný soubor Židovský svícen, který také obsahoval modelovou povídku, už není dostupný. Strojopis *Vlaků* byl ztracený už při vydávání *SSBH*; jediný dostupný strojopisný svazek *Morytátů a legend*, datován 1967, obsahuje text Legendy o Kainovi zcela shodný s vydáním v *SSBH/5*. Při analýze Příliš hlučné samoty jsem si položila otázku literární hodnoty jednotlivých variant. Tři *variance*, podle auto-

⁶⁶ Základní informace o fondu Hrabal lze získat na internetové stránce <http://www.badatelna.eu/fond/3997/> [31.03.2019].

ra rovnocenné, byly napsané v chronologickém pořadí patrně od básnické Hlučné samoty k prozaické II. verzi ke konečné Příliš hlučné samotě, uveřejněné jako první. Tři texty byly následně zařazené do jednoho strojopisného svazku, který představuje jediný podklad k vydání v *SSBH/9*. V tomto svazku texty jsou tam zařazené podle “definitivnosti”, tj. Příliš hlučná samota je oddělená od dvou “pracovních verzí”; ediční kritéria jsou odlišná. V příslušné kapitole je analýza zaměřená ne tolik na strojopisy, jako spíše na fáze variování.

Při analýze materiálu jsem vytvořila jistou hierarchii. Při práci se strojopisy jsem se vyhýbala posuzování a komentování, popřípadě opravování editorských zásahů do pravopisu a interpunkce jak v *SSBH*, tak v jiných vydáních.⁶⁷ Strojopisy, kterými se zabývám, byly výchozími texty pro publikaci v *SSBH* a kromě zásahů do pravopisu tam byly většinou vydány v úplné podobě. U strojopisů s paginací uvedu číslo příslušné strany a všude budu odkazovat na stránkování *SSBH*, aby bylo možné citát sledovat v příslušném tištěném vydání spolu s jeho kontextem.

V případech nedostupných strojopisů budu brát v úvahu v chronologickém pořadí první vydání knižní, časopisecká a samizdatová, přičemž účinným orientačním bodem jsou komentáře v *SSBH*. První vydání Hrabalových děl – časopisecká, knižní i samizdatová –, jsou často neúplná nebo se opírají o odvozené strojopisy. Protože veškeré Hrabalovo dílo je k dispozici v organizovaném a celkovém tvaru *Sebraných spisů*, budou *SSBH* praktickým zdrojem při analýze pracovního materiálu: je to jediný lakmusový papírek, jež můžeme při náročném výzkumu využít.

Příklady významných rysů příslušného strojopisného textu předložím v plném rozsahu, případně prostřednictvím porovnání dostupných verzí či variant. Úryvky próz a veršů – a platí to i pro tištěné texty – budu citovat dle strojopisu či tištěného vydání diplomaticky: kapitálky a interpunkci používá autor specifickým způsobem, a proto je nebudu přizpůsobovat obecnému pravidlu pro citování ve vědeckém textu. Verš budu citovat celý, při citování z prózy budu vyznačovat nutná vynechání textu. Tři tečky, resp. trojtečka je vždycky Hrabalova.

Co se týká chyb ve strojopisných textech, opravím je jen v případě nápadných překlepů (jako např. „hočice-hořčice“): většinou se jedná o chyby, které sám autor opravil při pozdější redakci textu a které se tedy v tištěných vydáních nevyskytují. Pokud jiné znění či jiná redakce nebudou dostupné a nebude možné ověřit, zda případné úpravy, často provedené perem, jsou autorské, budu to zaznamenávat a citovat bez ohledu na perem provedené úpravy. Vždycky pře-

67 O otázce pravopisu a interpunkce při vydávání *SSBH* v. kapitole věnovanou textologii a edičním osudům pracovního materiálu, s. xx-xx.

sně označím zdroje citátů, způsob citování, případně důvody, většinou praktické, pro volbu jednoho či onoho, možnosti a způsoby označování čísel stran.

3. Krásná Poldi

Básnické i prozaické znění *Krásné Poldi* patří k dílům napsaným a přepracovaným před 1970. *Krásná Poldi* v původním znění veršovaného „eposu“ s datací 1950 měla být vydána ve sbírce krátkých textů *Poupata. Křehké i rabiátské texty z let 1938–1952* chystané pro Mladou frontu v roce 1970 – tj. dvacet let po vytvoření. Kniha byla však skartována a její reprint (s odlišnými ilustracemi) vyšel až v roce 1992. Tiskem byla proto poprvé publikována teprve ve svazku *Bambino di Praga – Barvotisky – Krásná Poldi*, v Klubu přátel poezie nakladatelství Československý spisovatel, v roce 1990, a o rok poté vyšla v prvním vydaném dílu *Sebraných Spisů* s pořadovým číslem 2 a s názvem *Židovský svícen*.⁶⁸ Strojopisných znění této původní verze – vždy datované 1950 – a jejich opisů existovalo několik, z nichž byly editory *SSBH* vybrány dva:

1. Strojopis **S 2.5a**, tzv. TORZO POUPAT (různé strojopisy sešité rychlovazačem – některé volně vložené – do modrých papírových desek – stejných jako S 2.5 –, příprava pro S 2.5 patrně z roku 1969). Svazek obsahuje „Krásnou Poldi. / epos / Listopad – Prosinec 1950.“, 40 nečíslovaných stran, účetní papíry firmy H. K. Klofanda. Strojopis S 2.5, který obsahuje taky texty *Poupat* (309 s. A4, kancelářský a průklepový papír, svázáno rychlovazačem v modrých papírových deskách), je podle editora profesionálním opisem původního S 2.5a, autorsky dále (rukou) opravovaný. Jeho obsah je shodný se skartovaným knižním vydáním v MF 1970, v němž je podobně „Krásná Poldi. Epos. Listopad-prosinec 1950“ řadově šestým textem z deseti;
2. Strojopis **S 2.6**: „Krásná Poldi. / epos / Listopad – Prosinec 1950.“ (34 nečíslovaných stran, dopisní papíry firmy H. K. Klofanda. Svázáno 7 železnými svorkami, původně rozsáhlejší svazek, z něhož bylo vyříznuto prvních 14 listů) Podle editora Kadlece nejstarší zachovaná verze eposu, datováno 1950.

Připomínám editorovo vyjádření z komentáře: „Vycházíme z **S 2.5a**, pouze v několika sporných místech jsme přihlíželi k **S 2.6**“.⁶⁹ Podkladem vydaného textu eposu je nejstarší dostupné znění *Poupat*, které však není nejstarší známou verzí eposu. Tři textové prameny, S 2.5, S

⁶⁸ Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy*, sv. 2, *Židovský svícen*, Pražská imaginace, Praha 1991, ed. Karel Dostál a Václav Kadlec.

⁶⁹ Bohumil Hrabal, *Sebrané Spisy*, sv. 2, *Židovský svícen*, c.d., s. 243.

2,5a a S 2.6, se liší specifickými detaily, které činí každý rozpoznatelným, což usnadňuje pro-
věření zdrojů. Slovy editora Václava Kadlece (*SSBH/2* s. 243):

1. “Na titulním listě v S 2.5a je přilepen výstřížek z novin”; jedná se o 15 řádků které editor svazku opisuje v komentáři k textu;
2. “V S 2.5 je prvních 11 řádků tohoto předeslání přepsáno strojem, ale nakonec škrtnuto”;
3. “PŘEDZPĚV v S 2.6 se původně jmenoval FERBL SMRTI, požději rujou autora je na-
depsáno «PŘEDZPĚV aneb»”.

Studie s názvem „Dvě verze eposu Krásná Poldi“, kterou editor Václav Kadlec zmiňuje na konci komentáře jako 144. svazek vydaný Pražskou imaginací a obsahující „detailní srovnání“ textů dvou eposu,⁷⁰ už dnes není dostupná. Podle editorovy vzpomínky⁷¹ se jednalo o strojopis obsahující jen vedle sebe postavené dvě varianty textu; strojopis ani jeho kopie se nezachovaly. Protože jsou oba strojopisy Krásné Poldi dostupné v LA PNP, nepřítomnost 144. svazku PI nepředstavuje vážný problém. Vydání obou verzí v jednom svazku bylo moti-
vováno zveřejněním do té doby nepublikovaných a vůbec neznámých Hrabalových děl z prv-
ního období jeho tvorby. Svazek připravil Václav Kadlec v roce 1990, zatímco pracoval na
prvním chystaném dílu *SSBH*, *Židovský svícen*, kde by nepostačil prostor pro srovnání dvou
velmi podobných textů eposu Krásná Poldi.

Jelikož jsou k dispozici strojopisy původního eposu, přednost budou mít při analýze ty. Naz-
načovat budu i odlišnosti mezi dvěma původními eposy a mezi strojopisnými a vydanými tex-
ty (první knižní vydání a vydání v *SSBH* jsou téměř souběžné a shodné, obě editované Václa-
vem Kadlecem). V případě prozaického znění jsou k dispozici jen časopisecké a první knižní
vydání, ze kterých editoři převzali texty pro *SSBH*; při absenci staršího materiálu budu poklá-
dat za „původní“ony.

Změny v publikovaných textech vypovídají jak o historii jejich vydávání, tak o Hrabalově vz-
tahu k jejich postupnému přepracování, buď z vnitřního, nebo vnějšího impulsu; považuji to
za významný fenomén obzvláště při analýze více variant z více autorových tvůrčích období,
poukazovat budu tudíž i na ně.

70 Tamtéž, s. 244. Za porovnané texty eposu jsou označené S 2.6 a nejasný „S 2.5a.6“. Tento údaj nebyl opraven
v sekci Opravy a doplňky 19. svazku *SSBH* (s. 101-106), ale předpokládám, že se jedná o S 2.5a; S 2.5a je totiž
strojopis, který obsahuje verzi eposu Krásná Poldi pak vydanou v *SSBH*, jakmile S 2.6 je označena jako nejstarší
verze onoho eposu.

71 Ráda bych srdečně poděkovala RNDr. Václavu Kadlecovi za ochotu a přínosné informace o uvedeném svaz-
ku. Kde není jinak označeno, údaje o svazku 144 pochází z e-mailové korespondence s ním.

Jako první byla ovšem zveřejněna prozaická varianta *Krásné Poldi*, napsaná o šestnáct let po původním eposu, nejprve časopisecky v roce 1964 (in Host do domu 10/1964, s. 2–7), pak v roce 1965 ve svazku *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* v nakladatelství Mladá fronta, jako poslední z krátkých próz v knize obsažených. Původní strojopis tohoto textu se postrádá, editoři 5. svazku *SSBH Kafkárna*,⁷² kde je *Krásná Poldi* publikována spolu se všemi texty *Inzerátu*, vzali za výchozí časopisecké a první knižní znění, a vytvořili z nich jistou syntézu. Texty se totiž v určitých místech liší. Vydání v časopisu postrádá závěrečnou část (odpovídající stranám 207–209 5. svazku *SSBH*), v knižním vydání je přepracována pasáž přímé řeči,⁷³ která se v 5. svazku *SSBH* (na s. 200–201) shoduje s verzí starší, tj. časopiseckou (na s. 3–4; v knižním vydání na s. 87–88). To souvisí s editorovou politikou „tisknout vždy to znění, které je nejbližší autorským záměrům – většinou tedy *ranější* verzi, ale vždy tu *nejširší*. Tento postup je oprávněn přirozeným (autorem potvrzeným) předpokladem, že doplňky v textu jsou autorské, zatímco škrty prakticky vždy redakčně vynucené.“⁷⁴ To platí zřejmě i pro *Krásnou Poldi* a celou sbírku povídek *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, o níž editoři píšou, že „knižní vydání (MF, 1965, redakce Irena Zítková) je oproti časopisům zatíženo větší měrou úprav, které patrně patřily k dobovým zvyklostem, ale dnes je pociťujeme jako neoprávněné“.⁷⁵ Editoři proto vycházeli z časopiseckých vydání, která byla dostupná u většiny textů sbírky.

Dvě zmíněná vydání prózy *Krásné Poldi* se liší na jednom místě a v menším rozsahu pasáží, kterou uvedu níže v tabulce. č. 1. Jak bude patrné, v tomto případě přepracování odpovídá na jedné straně častému hrabalovskému stříhání a přemístění celých či neúplných vět, zatímco většina původní pasáže je odstraněna. K tomu autor přidal věty v tabulce č. 1 podtržené, které se nevyskytují v časopiseckém znění. Přidané věty mají ekvivalentní rozsah jako zachované původní věty a s nimi se v knižní verzi střídají. Přitom ty v červené barvě rovněž chybí v časopiseckém textu, lze je však vypátrat ve stejném či lehce pozměněném tvaru v původním básnickém znění. Můžeme tedy souhlasit jen zčásti s editory textu vydaného v pátém svazku *SSBH*: sekvence v knižním znění je totiž kratší a jiná než ta v časopisu, ale obsahuje věty, jež zjevně pocházejí ze staršího znění. Nejedná se „jenom“ o škrtnutí vět z důvodu čistě pragmatického; jinými slovy řečeno, i vnější nátlak se mohl stát autorovi tvůrčím impulsem.

72 Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy*, sv. 5, *Kafkárna*, Pražská imaginace, Praha 1994. Editoři Karel Dostál, Claudio Poeta a Václav Kadlec představují prameny prozaického znění *Krásné Poldi* na s. 440–441 a komentáře na s. 448–449.

73 Tamtéž, s. 449. Jedná se o po sobě postavené jednotlivé věty v uvozovkách napodobující pseudo-dialogickou pasáží. Editorovými slovy: „V knižním znění je zcela přepracována pasáž jednotlivých vět bez kontextu“.

74 Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy*, sv. 5, c.d., s. 439–440.

75 Tamtéž, s. 448.

Otázka, zda je prozaická verze z časopisu opravdu starší než ta zveřejněná o rok později – i vzhledem k tomu, že se závěrečné stránky prózy vyskytují jen v knižním vydání – nezní nesignifikačně, ale jistou odpověď získat nemůžeme. Podobnosti a rozdílnosti v této krátké pasáži svědčí o Hrabalově zvyku a sklonu k intratextualitě a tvořivosti, která se může realizovat i při nepravděpodobné či nečekané příležitosti.

Tabulka č. 1: Přepřacovaná pasáž prozaického znění Krásné Poldi	
Host do domu 10/1964, s. 3-4:	<i>Inzerát na dům [...], MF 1965, s. 87-88:</i>

Tabulka č. 1: Přepřacovaná pasáž prozaického znění Krásné Poldi

“Hele, Anči, já mít doma takovýho chlapa, tak mu namydlím schody a ten by mi vyjel, panenkomarjá, ten by si posmrkal perka.”

“Kapitán povídá, všici z lodi ven a tlačit!”

“Komu to povídá, s kým si to hovoří? Kdo se ho tady v autobuse ptal? Nikdo. Aha! Hektor mu líže nanuka. Ovšem, to bysme mu křivdili, von není bl-bej, ale kapánek pitomej.”

“Ale co, má mě to přejet v Praze, nebo zkrísnout tady.”

“Pánové, ten cestovatel měl v ruksaku patník...”

“Vidíte? Slyšíte? Mluví si sám se sebou. Zpřehazují se mu šňůry na prádlo. Vzhledem k myšlení chodí po rukách”

“Slečno, zvostaňte takhle, jste jako živá.”

“Šoféře, přidej, jedeš s náma jak se chcíplejma sé-piema.”

“Pánové, a ty psi se cestovateli spikli a vzali mu šmíra...”

“Ubožáček, chudáci jeho rodiče. Ubohej českéj človíček...”

“Šoféře, jed! Nebo tě budou hledat rozhlasem. Já chci jít večír do bia.”

“Dostal jsem slepičí polívku u Huňků, ale ve stehně už byly votišťený zuby toho, kdo si koupil tu polívku přede mnou. Běhala asi za pivovarskou jedenáctku, umřela potom stářím...”

“Já si k vám sednu.”

“Kdepak, já nejsem pojištěnej.”

“Když se nám baba nevešla do rakve, přerazili jsme jí nohy.”

“Všecko jsou jen a jen podmínky. Kdyby začaly růst dvacetimetrový přesličky, za tři dny tady máme dinosaur.”

“Hergot, Blázo, nestrkej mi pořád ten svůj zadek do kšiftu.”

“Vod tý doby, co je vykradli, tak se mají rádi.”

“Mě s ženou sblížil krystýr, máme spolu parádní tajemství.”

“Kdepák, to není ženská, to je kráva jako datel.”

“Prosím jménem slušných soudruhů, aby se v tomhle autobuse mluvilo slušně.”

“Jdi, Františku blbej, víno musí zrát v sudech, ve flaškách ti nevyzraje!”

“To máte, třeba uříznete z legrace holce cop. Kdepák, urážka na cti! Zločin omezování osobní svobody!”

“Ach lidi zlatý, jak jen mě lidi děsně serou! Asi půjdu v penzi na Sázavu a tam budu pěstovat slepice.”

“Pojistní matematici, pro smilování, dohrajte aspoň jednou až do konce ten mariáš!”

“Rekreační středisko Poldi, Lázně Koněv, všecko vystupovat!”

“Spadla ti peřina.”

“Hele, Anči, já mít doma takovýho chlapa, tak mu namydlím schody a ten by mi vyjel, panenkomarjá, ten by mi jel.”

“A tak, pánové, tak je to zjebaný od Adama k Evě.”

“Ale co, má tě to přejet v Praze nebo tady.”

“Ano, to je jen starej židovskej mindrák, dělat Kri-sta.”

“Slečno, zvostaňte takhle, jste jako živá.”

“Prosím, a to nechci uvádět datumy, protože bych musel jmenovat.”

“Šoféře, jed! Nebo tě budou hledat rozhlasem. Já chci jít večír do bia.”

“Klucí, tady je samá sranda, vo co de??”

“Všecko jsou jen a jen podmínky. Kdyby začaly růst dvacetimetrový přesličky, za tři dny tady máme dinosaur.”

“Vokrádal velký, protože malí mu nic nedali.”

“Ten náš šofér, kdyby jel pro višně, tak by přivezl švestky.”

“Vod tý doby, co je vykradli, tak se mají rádi.”

“Ale já chci vědět, kdo je vinen! Jen to nesvádějte na bibli.”

“Von je tak vopatřej, že než zahne do nepřehledný zatačky, tak si to radší dá notářsky ověřit, jestli tam nic nejede.”

“Jdi, Františku blbej, víno musí zrát v sudech, ve flaškách ti nevyzraje!”

“Chtěli mě za trest vodněkud vyhodit, ale já je pře-vez. Nebyl jsem nikde organizovanej.”

“Když mi dneska řeknou, abych skočil do vody, tak do ní skočím.”

“Ach lidi zlatý, jak mě jen lidi děsně serou! Asi půjdu na Sázavu a budu tam pěstovat slepice.”

“Tak pánové, co jste mi tady za ty léta řekli, já vo tom napíšu román. A když mi to nevydaj, tak to poš-lu jako udání.”

“Rekreační středisko Poldi, lázně Koněv, všecko vystupovat!”

Výše uvedený příklad dokazuje, že i v případě menších a časově od sebe nepříliš vzdálených přepracování stejného textu tvoří změny autorem provedené bohatý zdroj informací o procesu variování a jeho stupňů.

V tomto smyslu jsem přesvědčená, že by srovnání dvou dostupných verzí eposu (tj. S. 2.5a a S 2.6) poskytovalo podnět k zamyšlení nad způsobem přepracování textu v „prostředním“ tvůrčím momentu ještě z dalšího úhlu pohledu. To, že se Václav Kadlec rozhodl pro publikaci samostatného svazku, který obsahoval kompletní dvě verze eposu, neboť „svým rozsahem se vymyká možnostem [...] poznámkového aparátu“,⁷⁶ poznamenává jinou situaci než případ dvou vydání prozaické varianty. Rozdílné rysy mezi S 2.5a a S 2.6 jsou totiž rozptýlené v celém rozsahu obou eposů a dotýkají se všech stylistických vrstev básnické skladby, od slovosledu přes syntax až po slovní zásobu. Nepřekrucují podstatu, ani strukturu, ani stylistické zásady skladby radikálně, však modifikují význam jednotlivých pasáží, a tím i charakter eposu jako celku.

Editor druhého svazku *SSBH* pokládal za nemožné zaznamenat v edičním komentáři všechny odlišnosti mezi oběma verzemi eposu, avšak v disertační práci pro to prostor máme.

Je důležité na tomto místě připomenout, že dostupné strojopisné materiály mají vlastnosti, díky nimž lze o jejich vzniku leccos usoudit – jsou to např. papír, druh inkoustu či znaky psacího stroje (v originálním strojopisu, nikoli v xerokopii) –, a tak odhadnout jejich chronologii. Navazujeme v tom na komentáře v *SSBH*, které však nejsou úplné a uspokojivé. V případě dvou verzí téhož textu, jako jsou S 2.5a, S 2.6 a další podobné příklady, můžeme popud k přepracování odhadovat podmíněně, neboť autora tak plodného jako Hrabal nemáme jistotu, že neexistovaly další redakce nebo verze daného textu. Z toho vyplývá, že srovnání dvou verzí eposu bude srovnání mezi texty, jejichž historii známe jen částečně.

Zmíněné zásadní rysy dvou textů naznačují, že S 2.5a je pravděpodobně pozdější redakcí staršího pramene S 2.6 nebo podobného znění. V tom nejspíš spočívá i důvod, proč editoři vydali mladší verzi eposu: zdá se, že S 2.5a představuje text, ke kterému se autor vrátil se záměrem dokončit jej, než aby vytvářel jeho novou variantu nebo prováděl zásadní změny. Pokud je S 2.5a výsledkem stylistického „zdokonalení“ verze S 2.6 nebo jí podobnému znění, představuje jinou vývojovou etapu díla a jiný případ než změny provedené při vydávání prozaické povídky *Krásná Poldi*: jedná se tu o autorské strojopisy s doloženými autorskými zásahy, které

⁷⁶ Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy*, sv. 2, *Židovský svícen*, c.d., s. 244.

svědčí o genézi textu před vydáním. V tomto smyslu se principy na základě koncepce projektu *SSBH* shodují: vydávání textů autorovy *první* ruky⁷⁷ (autorské strojopisy), vydávání textů posledního autora tvůrčího záměru (nejvíce dokončená verze díla) a volba vydávat zpravidla rozsáhlejší znění (v tomto případě mladší a širší verze S 2.5a).

Budeme nahlížet na S 2.6 a S 2.5a jako na *de facto* dvě verze stejného textu, ve kterých se obsah celkem shoduje s jednou značnou výjimkou: úsek, který bychom mohli nazvat „surrealistickým“, tj. verše představující „parafráze“ Bretonových a Dalího klíčových podnětů, v S 2.6 chybí. Verše zaujímají v *SSBH/2* celé strany 209 a 210 („«Dejte si potom přinést skleničku rumu [...] Trpíte komplexy?»“) a první desetiveršovou sloku na straně 211 („Šest čtvrtek a dvanáct velikých panáků [...] Amen.“) a jako jediné v celém textu jsou opatřeny poznámkami pod čarou. Ve starší verzi eposu se jejich motivika nezrcadlí a pravděpodobně vznikly *ex novo* až v navazujícím znění. V konvolutu S 2.5, obsahujícím korektury knihy *Poupata*, a v dalších podobných strojopisech⁷⁸ je surrealistická pasáž přítomna i s poznámkami pod čarou.⁷⁹

Do textu staršího znění zasahoval autor zabarvením výpovědi, změnami slovosledu nebo odlišným slovníkem. Krásná Poldi je text, jako mnoha Hrabalových děl, založený na řečovém proudu, který je v tomto případě vytvořen z jazyka básnického a lyrického tak jako z hovorové, lidové řeči, v kontextu jazykového pohybu bez nápadných cézur. Autorovy intervence do staršího znění podporují koherenci textu a nepostřehnutelný pohyb po různorodých tvarech jazykového vyjádření tak, aby finální znění mělo typické vlastnosti bezprostřednosti i literárnosti.

77 Připomínám stať editorů *SSBH/2* V. Kadlece a K. Dostála: „Při sestavování svazku jsme se řídili chronologií vzniku textu (doloženou či pravděpodobnou). Pokud to bylo možné, vycházeli jsme z původních autorových strojopisů, které

nebyly upravovány cizí rukou“, *SSBH/2* s. 227.

78 Kromě zmíněných S 2.5a a S 2.5 se uvedené pasáže vyskytují ve strojopisech kódovaných jako A195012a (Krásná Poldi. Epos / Listopad-Prosinec 1950; viz *SSBH/19* s. 239) a A1968ac (Poupata / technické korektury / 1969; viz *SSBH/19* s. 240). Oba strojopisy jsem objevila v LA PNP.

79 Poznámka č. 1, o parafrázi na návod Bretonova automatického psaní je v S 2.5a a v jednom dalším identickém ale neúplném zdroji psaná perem na papírovém lístku přilepeném na spodní části strany a přikrývacím poslední čtyři verše, které jsou ale zachované a znovu napsané na začátku následující strany („Když ze zad přítelových [...] Pokus vraždy“). Druhá poznámka, o Dalího metodě paranoicko-kritické, je napsaná perem pod posledním veršem na straně. V S 2.5 a v jednom spřízněném strojopisu s korekturami jsou obě poznámky pod čarou psané psacím strojem a perem škrtnuty. Slova v uvozovkách tvoří *de facto* Hrabalovou ironickou parafrázi na paragraf Manifestu surrealismu od André Bretona nazvaný *Pisemná surrealistická skladba*: viz André Breton, *Manifest surrealismu*, př. J. Pechar, in *Analogon*, 16/1996, s. I-X. Co se týká Dalího metody, nepodařilo se mi určit zdroj Hrabalovy „parafráze“. V obou případech je pravděpodobné, že měl Hrabal příležitost si přečíst originály v francouzštině.

Srovnáním dvou verzí eposu jsem zjistila, že autorovy intervence v S 2.6 jsou důkladné a systematické: i když stavba verše a uplývání textu zůstávají v obou textech totožné, dotýkají se zásahy mnoha veršů.

Z hlediska veršové skladby lze pozorovat, že v S 2.5a počet veršů narostl, většinou odtržením/přemístěním poslední věty z jednoho verše do následujícího. Rytmus promluvy tím není přerušen: naopak, je zesílen, poněvadž autor nepoužívá veršového přesahu k zapojení nových pauz, ale sleduje existující interpunkci s výsledkem vystupňování kadence jednotlivého verše ve smyslu jednotlivé složky logické věty. Je to fenomén, který má dopad na celou verzi S 2.5a, a proto jej nelze prezentovat v úplnosti: viditelný bude v téměř všech předložených příkladech, které uvedu.

Rozdíly ve strojopisech na titulní straně a na straně předzpěvu byly zaznamenány v edičním komentáři v *SSBH* a podle toho jsem je připomněla na začátku kapitoly. Nejen úvodní sonet, ale i závěrečný byl ve starší verzi nazvaný odlišně, tj. „FINALE.“. Ve strojopisu S 2.6 se nevyskytuje zmínka o názvu „dozpěv“, zatímco ve strojopisu je modrým inkoustem označeno torzo eposu jako „ZPĚV“. Představa kolážované básnické promluvy jako eposu se tak pravděpodobně rodila spolu s postupným rozvojem skladby.

Vedle nejnápadnějších rozdílů, jež jsem uvedla, a vedle srovnání dvou verzí, které ukáží na evidenci všech úprav, které pozměnily S 2.6 v S 2.5a, je třeba ještě pamatovat na to, že existují verše, kterých se autor při úpravách nedotkl: sonet z fragmentů, který se nachází v *SSBH/2* na straně 219–220, je identický v obou verzích, tak jako pasáž třiceti anafor „můj život“ na stranách 221–222. Zřídka se také vyskytují místa, kde proměna jednoho verše ze staršího textu ve dva verše v textu mladším působí jako zdůraznění daného výrazu: za jediný příklad cituji: „zadarmo všeho“ (S 2.6) – „zadarmo / VŠEHO“ (S 2.5a, *SSBH/2* s. 197).

S 2.5a je skladba s větším počtem veršů a více rozvolněným rytmem. Autor pečuje o slovosled, spisovná a nespisovná hesla a grafické vyjádření přímé řeči. Dostupnost starší verze S 2.6 nám umožňuje sledovat Hrabalovy zásahy do lexika, jež autor přizpůsobuje různým tónům, od groteskního do ironického nebo do vypjatě lyrizujícího.

Tyto úpravy jsou totiž časté a zatím většinou minimální – tj., jak jsem uvedla, dotýkají se většiny veršů i když nepřerušují celkovou totožnost dvou verzí, jak dokazují uvedené příklady z celých textů. Příklady autorových zásahů jsem uspořádala takto; všechny jsem označila číslem a seskupila, aby byl viditelný jejich počet i vzhledem k typu intervence. Určila jsem, že značné změny dopadají lexikonem dvou textů skrz nazhrazení, přidání či odstranění jednotlivých

slov. Často se jedná o úpravy, jejichž vliv na okolní kontext i na jednotlivý verš je minimální; změny větných spojek, vztahných zájmen či přídavných jmen, přidání či odstranění jednotlivého slova, jež neovlivňuje vyznění verše. I když se jedná o drobné úpravy, nelze je považovat za povrchní či zbytečné: můžeme pozorovat např. v 1.1, 1.6, 1.8, 1.23, že minimální změny – jako úprava zastaralého výrazu nebo nesprávného skloňování – zesilují neutrálnost výpovědi. Naznačila jsem takové případy v první řadě příkladů, aby bylo viditelné, jaký je dosah autorovy intervence.

1. Minimální úpravy:

1. „gumové kaloše – gumové galoše“ (SSBH/2, s. 194)
2. „a odchází za krásnou hvězdu, / jejíž ryšavá kadeř připaluje tvář“ – „a odchází za krásnou hvězdu, / již ryšavá kadeř připaluje tvář“ (s. 195)
3. „Národní pojištění Vás všechny zapezpečí, / na každý případ!“ – „Národní pojištění Vás zapezpečí / na každý případ!“ (s. 196)
4. „tolik ztracené obsahy milují formu“ – „tolik ztracené obsahy milují formy“ (s. 197)
5. „Poplašení brigadníci pak sází všechno / na život.“ – „Poplašení brigadníci / pak sází všechno jen na život.“ (s. 198)
6. „No a ty psy se cestovateli spikli“ – „No a ti psi se cestovateli spikli“ (s. 200)
7. „a vzali šmíra, soudruzi!“ – „a vzali mu šmíra, soudruzi!“ (s. 200)
8. „Já mám třiapadesát, ale ty ruce, podívejte!“ – „Já mám třiapadesát, / ale ty ruce, podívejte se!“ (s. 202)
9. „Antyka! / Haf!“ – „Antika? / Haf!“ (s. 203)
10. „volal chvějícím se hlasem... /Str 92/.“ – „volal chvějivým hlasem... /str. 92/“ (s. 206)
11. „stmívá se začnou se brzy koupat, / mají lágr vedle nás,“ – „stmívá se a začnou se brzy koupat, / mají lágr hned vedle nás,“ (s.207)
12. „když se nahá umývala, / zasnila se a ruka zůstala stát,“ – „když se nahá umývala, / zasnila se a ruka zůstávala stát,“ (s. 207)
13. „a bůh si dnes sám řídí sanitní auto“ – „Bůh si dnes řídí sanitní auto“ (s. 212)
14. „vyrovnané jak boroví dříví“ – „vyrovnané jak borové dříví“ (s. 212)
15. „hlava detailů nikdy nezřehných a přesných, / ocele s přísadou wolframu a manganu“ – „hlava detailů nikdy nezřehných a přesných, / ocel s přísadou wolframu a manganu“ (s. 212)

16. „Ale lůna krásných dívek jsou odvrácena“ – „Avšak lůna krásných dívek jsou odvrácena“ (s. 213)
17. „když nesu Vaši korouhev podél černého jezera,“ – „nesu Vaši korouhev podél černého jezera,“ (s. 214)
18. „některé ty ženské mají vyčesané vlasy / jak dámy,“ – „některé ty ženské mají vyčesané vlasy / jak vznešené dámy,“ (s. 214)
19. „ach, Vaše polichromní socha“ – „ach, / a Vaše polichromní socha“ (s. 215)
20. „a z úst proudí mlžný vzduch“ – „z úst proudí mlžný vzduch“ (215)
21. „Otevírám oči“ – „Otvírám oči“ (s. 215)
22. „Vy jste se však dotýkala mých prstů,“ – „ale Vy jste se dotýkala mých prstů,“ (s. 216)
23. „a kožešník jak se obrácí sype mi v tvář / řezanku a prach.“ – „a kožešník jak se obrací sype mi / do tváře řezanku a prach.“ (s. 216-217)
24. „a slunce se šplhá k ostří.“ – „a slunce šplhá k ostří.“ (s. 217)
25. „To není, ale já chci peníze pro sebe“ – „To není, ale chci peníze pro sebe [...]“ (s. 217)
26. „Proč tak zdlouha posloucháte na mé hrudi? / Copak mám uši jak Beethoven?“ – „Proč tak dlouze posloucháte na mé hrudi? / Copak mám uši jako Beethoven!“ (s. 218)
27. „a Kapitál vytáhnete zase zpod postele.“ – „A Kapitál se vytáhne zase zpod postele.“ (s. 218)
28. „Cítil jsem viklání a byla to má bolest bolestná,“ – „Cítil jsem viklání, / ale byla to má bolest bolestná,“ (s. 220)
29. „jak lovcova tvář trefená zblízka sekaným olovem.“ – „lovcova tvář / trefená zblízka sekaným olovem.“ (s. 221)
30. „a stařeny si dýchají proti dlani,“ – „a stařeny si dýchají proti dlaním,“ (s. 222)
31. „kdy plynové lampy ušlehaly bílek ve světlo,“ – „kdy plynové lampy šlehají bílek ve světlo,“ (s. 222)

Zásahy evidované v druhém seznamu představují různé postupy modifikování smyslu. V příkladu 2.1 autor zjednodušil verš nahrazením přičestí ukazovacím přídavným jménem; obraz mrzáka s hračkou zůstává jasný a srozumitelný, zatímco verš se zkrátí a výpověď se stává ne-spisovnou skrz expresivní použití ukazovacího zájmena “tou”; zvolená je také varianta způsobového slovesa “musit”. Příklad 2.19 ukazuje opačný proces: výpustkou pomocného slovesa

se posiluje vnímání spisovnosti verše, už přítomné v koncovce slovesa potkati a ve slovosledu. V podobných příkladech mohou být zastaralé výrazy opraveny podle spisovného jazyka nebo naopak mohou být zvýrazněny nespisovné a hovorové, směrem k představě obecné češtiny. Hraje v tom svou roli i slovosled (seznam příkladů č. 3), jenž i když je v češtině relativně svobodný může přispět k vnímání věty jako spisovné nebo nespisovné, k více či méně lyrickému působení verše, k jinému rytmickému spádu verše. V příkladu 2.3 přidání odporovací spojky jako samostatného verše vyvolává pauzu „vyprávění“ a zvýrazňuje kontrast obrazů Večernice – světlo z lampy. V příkladu 2.6 přidání nového slova změny logický smysl věty a zapříčiní proměnu obrazu: městský prvek potrubí, obvykle spjaté s praktickým pojetím podzemí a se symbolickou temnotou a nečistotou, nabude v souvislosti se srdcem metaforického významu, jenž vede k změně vnímání tohoto pojetí. Další podobné příklady jsou 2.40, 2.47, 2.51, 2.65, 2.67, kde se v S 2.5a metaforické významy proměňují a zesilují v rozporu se svým původním smyslem v S 2.6. Stane se to svým způsobem i v příkladu 2.53, kde změně logického smyslu ve dvojici srdce-játra neodpovídá posun v metaforice, nýbrž v přesunu symbolu. Vyskytují se zásahy, které ovlivňují zvukovou tvář eposu: v příkladu 2.70 je paralelní opakování přerušeno s výsledkem změny rytmu, v příkladech 2.36, 2.38, 2.39 se přidáním nových prvků rytmus zrychluje a verš se stává eufonickým.

2. Nahrazení, přidání či odstranění jednotlivých slov:

1. „Vždy musel pár kroků za padající hračkou“ – „vždy musil pár kroků za tou hračkou,“ (s.194)
2. „Když napadl první sníh – když napadnul první sníh“ (s. 195)
3. „a myslil jsem, že to je Večernice. / Byl to jazyk acetylenové lampy“ – „a myslil jsem, že to je Večernice / Avšak / byl to jazyk acetylenové lampy“ (s. 195)
4. „Člověk se vrací do potrubí / a zkoumá účet za co se platí“ – „A člověk se vrací do potrubí srdce / a zkoumá účet, za co se platí“ (s. 196)
5. „vždy někde důvěřivý brigadníček“ – „vždy nějaký důvěřivý brigadníček“ (s. 198)
6. „Ale co, má mně to přejet tam nebo tady.“ – „Ale co? / Má mně to přejet tam a nebo v Praze?“ (s. 199)
7. „Blážo, nestrkej mi porad prdel před khsift!“ – „Blažo, nestrkej mi porad / tu prdel pod khsift!“ (s. 200)
8. „Po roce nastalo opravdu veliký zlepšení. / Když se nevejde do rakve? Přerazíme nohy!“ – „Po roce nastalo veliký zlepšení! / Když se nevejde do rakve? / Přerazíme babě nohy!“ (s. 201)

9. „Čárku pane vrchní umazali? / A to já mám čárku a tu mi nikdo neumaže!“ – „Čárku Vám pane vrchní umazávali? / To já mám čárku a tu mi nikdo neumaže!“ (s. 201)
10. „Ale kdo v kartách nevidí, běda! / Tahle karty udělá šmik! -Smích-.“ – „Kdo v kartách nevidí, ach běda, běda! / Tahle karta udělá šmik! -Smích-.“ (s. 202)
11. „Kůň stoupá tiše vypáleným klášteřem / do refektáře, dveře se otvírají, zavírají,“ – „Kůň stoupá tiše vypáleným klášteřem / dveře se otvírají, zavírají,“ (s. 203)
12. „kterak je možno potkati obrázky noční,“ – „kterak možno potkati obrazky noční,“ (s. 203)
13. „barvotisková harmonika optimisticky brečí“ – „harmonika optimisticky brečí“ (s. 204)
14. „Jen očíslované bílé prázdné stránky,“ – „jen očíslované, bílé stránky,“ (s. 204)
15. „past na krysy sklapnutá na obou koncích světlem, / stařec se vzdaloval, menšil se zmenšoval,“ – „past na krysy sklapnutá na obou koncích / crčícím světlem, / stařec lázní se pak vzdaloval, / menšil a zmenšoval,“ (s. 204)
16. „panoptikum po náletu. / ... stačil pohled jediný,“ – „panoptikum po náletu. / Sním / ... stačil pohled jediný,“ (s. 205)
17. „... v našem případě by šlo už o nedovolený / poměr, povzdych zhluboka účetní Humbolt / Str. 16.“ – „... v našem případě by už šlo / o nedovolený poměr, vzdychnul účetní. /str. 16/“ (s. 205)
18. „... již půlnoc dávno minula, když Míla / provázel svazačku Zdenu k domovu /Str 45/.“ – „... již půlnoc dávno minula, / když Míla provázel Zdenu k domovu. /str. 45/“ (s. 206)
19. „Krásná Poldi je ale také cesta / podél černého jezírka, / kam důlní pumpa vstříkuje potůček / jak prosincová noc,“ – „Krásná Poldi je ale také cesta / podél černého jezírka, / důlní pumpa vstříkuje potůček / jak prosincovou noc,“ (s. 206)
20. „byla celá porostlá světlými vlasy,“ – „byla celá porostlá světlými chloupky“ (s. 207)
21. „a každá skvira a každý suk byl obsazen,“ – „a každá skvira v plotě / a každý suk byl obsazen“ (s. 207)
22. „naše oči ji nahrazovaly svobodu,“ – „naše oči a chtíč ji nahrazovaly svobodu,“ (s. 207)
23. „oblékla se, odvěsila plátno“ – „oblékla si tepláky, odvěsila plátno“ (s. 208)
24. „pouze u zamřížovaného okna ženské koupelny / zůstala nehybná hlava“ – „a pouze u zamřížovaného okna / ženské koupelny / ležela nehybná hlava“ (s. 208)

25. „Poslouchala jak hraje ariston u střelnice“ – „Naslouchala, / jak hraje u střelnice / bar-
votiskový ariston“ (s. 208)
26. „To lidi vždycky když jsou vyřízený, / naplňují si oči krásnými předměty.“ – „To lidi
vždycky když jsou vyřízený, / to vždycky si naplňují oci / krásnými předměty.“ (s.
208)
27. „A mistr najednou zakřičel z koutku jak šílenec:“ – „A mistr najednou zakřičel jako
šílenec:“ (s. 211)
28. „Che!“ – „Che, checheche, che!“ (s. 212)
29. „jen ven a ven a pryč,“ – „jen ven a ven a pryč a fuk,“ (s.212)
30. „[...] a lidi jak lezou po zrzavých horách“ – „a lidi jak lezou po zrzavých horách šro-
tu“ (s. 212)
31. „a vozí je do noci.“ – „a vozí je po noci.“ (s. 212)
32. „a celé hodiny pumpují věty / dávno zapomenuté jakož i obrazy,“ „a celé hodiny mi
pumpují věty, / dávno zapomenuté obrazy,“ (s. 212)
33. „kde čtyři oči se proměnily v plochu,“ – „kde čtyři oči se proměnily v milost,“ (s.
213)
34. „moje ruka se poprvé dotknula ruky / a melodický mandl lisoval srdce,“ – „moje ruka
se poprvé dotkla ruky Vaší / a melodický mandl lisoval mi srdce“ (s. 213)
35. „ocel by byla s přísadou mne / a Vašeho obrazu ve mně, / filmu, který mi vnucuje ma-
linkou tvář,“ – „ocel s přísadou mne / a Vašeho obrazu ve mně, / obrazku, který mi
vnucuje malinkou tvář,“ (s. 214)
36. „a vlaštovky roznášejí poselství houslí.“ – „a vlaštovky roznášejí pozdravy houslí.“ (s.
214)
37. „sladkost mi zaplavuje srdce,“ – „sladkost mi zaplavuje játra“ (s.214)
38. „Sedím s Ježíšem Kristem a jeho učedlníky“ – „A sedím s Ježíšem a jeho učedlníky“
(s. 216)
39. „A kde máte pracovní knížky?“ – „A kdepak jsou pracovní knížečky?“ (s. 216)
40. „spadl jsem se o pět kilo“ – „spadnul jsem se o pět kilo“ (s. 217)
41. „To měli v koncentráku i básníci a poslanci,“ – „To měli v koncentráku i básníci,“ (s.
217)
42. „Copak jsem slečno vykastrován jak Abelard!“ – „Copak jsem panenka vykastrován
jak Abelard?!“ (s. 218)

43. „zavřené oči slyší milostné předení času“ – „zabitě oči slyší milostné předení času“ (s. 218)
44. „jako se odstrkuje tvář nelásky.“ – „jak se odstrkuje od sebe tvář nelásky.“ (s. 219)
45. „a začal jsem se šplouchat v kořalince dětství / a hlava mi počla kornatět v balík“ – „a začal jsem se topit v kořalince dětství, / hlava počla kornatět v balík,“ (s. 219)
46. „A ruka koronerova rozevřela prsty / a kosti se počly vrstvit na sebe,“ – „A ruka koronerova pootevřela prsty / a kosti se rozvrstvily na sebe,“ (s. 220)
47. „a otisk můj bezvýznamným dýnkem, / byl jsem svůj ametyst, svá sluj, svá skříň,“ – „můj otisk bezvýznamným dýnkem, / byl jsem svůj ametyst, svá sluj, skříň,“ (s. 220)
48. „jakoby mi morfiovou jehlou sešívali srdce.“ – „jakoby mi morfiová jehla sešívala srdce.“ (s.220)
49. „to jarní jitro,“ – „to líbezné jarní jitro,“ (s. 222)

3. Změna slovosledu:

1. „a když vítr vál zimní, – a když vítr zimní vál,“ (s. 194)
2. „Kam se poděl asi tenhle mrzák“ – „Kam se asi poděl tenhle mrzák“ (s. 194)
3. „Častokrát jsem zřel velikou hvězdu – „Častokrát zřel jsem velikou hvězdu“ (s. 195)
4. „protože věda právě teď je v koncích.“ – „protože věda je právě teď v koncích.“ (s. 197)
5. „A my se jim na to zas vyflákne,“ – „A my se jim zase na to vyflákne,“ (s. 202)
6. „vřeštivý plakát plazí se po stěně,“ – „vřeštivý plakát se plazí po stěně,“ (s. 204)
7. „... v našem případě by šlo už o nedovolený / poměr, povzdych zhluboka účetní Humbolt / Str. 16.“ – „... v našem případě by už šlo / o nedovolený poměr, vzdychnul účetní. /str. 16/“ (s. 205)
8. „možná by vedla docela dobrý život,“ – „vedla by možná docela dobrý život,“ (s. 207)
9. „co to tam dělá v podřepu?“ – „co to tam v podřepu dělá?“ (s. 208)
10. „Poslouchala jak hraje ariston u střelnice“ – „Naslouchala, / jak hraje u střelnice / barvotiskový ariston“ (s. 208)
11. „bezvýznamné předměty louskají mi srdce“ – „bezvýznamné předměty mi louskají srdce“ (s. 212)
12. „zaprášení manekýni trnuli konvenčností a bystrozrakem“ – „zaprášení manekýni trnuli bystrozrakem / a konvenčností“ (s. 213-214)
13. „o toho se nejvíc bojím,“ – „o toho se bojím nejvíc,“ (s. 217)
14. „Proč po mně tak toužíte doktore?“ – „Proč po mne tak doktore toužíte?“ (s. 218)

15. „Tolik jsem se pokoušel tam nejít,“ – „Tolik pokoušel jsem se tam nejít,“ (s. 218) *
16. „které se dlouží ve smetáky.“ – „jež se ve smetáky dlouží.“ (s. 219)
17. „a otisk můj bezvýznamným dýnkem,“ – „můj otisk bezvýznamným dýnkem,“ (s. 220)
18. „a usmívaje se, / bych si vystřelil mozek.“ – „a usmívaje se, / vystřelil bych si mozek.“ (s. 222)
19. „to by mi nadělala pěkný mozole!“ – „ta by mi nadělala pěkný mozole!“ (s. 199)“A když stoupla před plátno“ – „A když si stoupla před plátno“ (s. 208).

Případy, kde autor přebudoval existující verše a dodal nové poukazují efektivním způsobem na Hrabalovu představu nebo vizi do- pře- nebo vy-pracování. Z veršového základu vyvinul autor jádro a to opracoval, aniž by se od původu vzdálil. Zásahy tohoto druhu je třeba zaznamenat i s kontextem, jednak proto, aby byly dodatky celých veršů srozumitelné, jednak kvůli tomu, že stylistické změny nejsou odůvodněné jakoby lepším fungováním jednotlivého verše, ale ovlivňují tematické souvislosti mezi jednotlivými součástmi eposu. Cituji z textů v chronologickém pořadí⁸⁰ v tabulce č. 2:

⁸⁰ Stránky obou strojopisů nejsou číslovány, proto budu citovat jednotlivé verše či strofy vedle sebe a přidávat čísla stran podle *SSBH* pod citovaným textem z S 2.5a.

Tabulka č. 2: Výrazné přemístění a dodatky ve dvou verzích eposu		
č.	S 2.6	S 2.5a
1	acetylenová bomba rodila vánoční stromky a beznadějní lidé zdvihali zablácenou naději do vzdušných provažišť. Ku podivu, ku příkladu, ku Praze život je stále ještě vynalézán i milován, [...]	acetylenová bomba rodila vánoční stromky s kyslíkem a beznadějní lidé zdvihali zablácenou naději. Ku odivu, ku příkladu, ku Práze, život je stále ještě vynalézán i milován, [...] [SSBH/2 s. 195]
2	A důvěrník chodí s čepicí chodbičkou auto- busu a krvinky pětiletky házejí do čepice jak na muziku dvaceti a deseti koruny a bůry.	A důvěrník chodí s čepicí v ruce chodbičkou autobusu a krvinky pětiletky házejí do čepice jak na muziku bůry a deseti a dvaceti koruny. [SSBH/2 s. 196]
3	Avšak noviny z povzdalí krasnopisně líčí, jak pracující tančí kozáčka, zatímco on, popelavý vychází do popele, plívá dehet a kácí se na postel, žiznivá ocel mu proplouvá okem a obraz manželčin je pryč, děti se svěří v hrůze, že tělíčko tátovo se snažilo směšnými kroky vyskotačit.	Ale noviny z povzdalí krasnopisně líčí, jak pracující tančí kozáčka, zatímco on, popelavý vychází do popele, plívá dehet a kácí se na postel, žiznivá ocel mu proplouvá okem a obraz manželčin je pryč, děti se temnotám svěří v hrůze, že tělíčko tátovo se snažilo směšnými kroky vyskotačit. [SSBH/2 s. 197]
4	A sahal si na hlavu zděšeně, že jsem mu pro utišení nervů vyprávěl jak šest brigádníků zabili za měsíc listopad.	A sahal si na hlavu zděšeně, takže jsem mu pro utišení nervů vyprávěl, jak šest brigádníků zabili za měsíc listopad. [SSBH/2 s. 199]

Tabulka č. 2: Výrazné přemístění a dodatky ve dvou verzích eposu

<p>5</p>	<p>Vidíte lidi, už zase mluví, s kým mluví? kdo ho poslouchá, kdo se ho ptal? No jo, von by ani tak nebyl blbej, jako spíš pitomej, to je to, pitomej, přeházený šňůry na prádlo, ubohý dymižon. Takhle slečno zvostaňte, jste jako živá. Holoto holotó, jedete si vydělávat na Kladno, [...]</p>	<p>Vidíte lidi, už zase mluví, s kým mluví? Ká to samohana řečí? Kdo ho poslouchá, kdo z Vás se ptal? Ne ne ne, von ani by tak nebyl blbej, spíš pitomej, to je to, pitomej, přeházený šňůry na prádlo, ubohý dymižon. Frantyka! Takhle slečno zvostaňte, jste jako živá! Moje babička? Ta ještě v devadesáti letech se vyčurala bez brejlí! Holoto, holoto, jedete si vydělávat na Kladno, [...]</p> <p>[SSBH/2 s. 199-200]</p>
<p>6</p>	<p>Koukejte ubožáček, kam hledí, s kým si to vykládá, blbej, to je to, ubohej, českéj človíček. Antyka! Jeď, ještě tě budou hledat rozhlasem! Ty seš ten slavnej šofer, co předjel ciklisty. Já chci zejtra do bio! Pozor, pozor, křižovatka, opatrně tady, rači si to nechte notářsky ověřit že tam nic nejede!</p>	<p>Koukejte ubožáček, kam hledí, s kým si to vykládá, paralýza, to je to, paralýza, ubohej českéj človíček. Antyka! Jeď, jeď, jeď, ty seš ten slavnej šofer, co předjel ciklisty, ještě tě budou hledat rozhlasem! A já chci zítra do bio! Pozor, pozor, tady je křižovatka, rači si to nech notářsky overřit, že tam nic nejede!</p> <p>[SSBH/2 s. 200]</p>
<p>7</p>	<p>To jo, v roce čtyřicet sedm stály podrážky sedmdesát korun a dnes poněvadž to je lepší pouze stopadesát korunek!</p>	<p>To jo, v roce čtyřicet osm stály podrážky sedmdesát korun a dnes ponevadž je veliký zlepšení pouze stošedesát korunek!</p> <p>[SSBH/2 s. 201]</p>

Tabulka č. 2: Výrazné přemístění a dodatky ve dvou verzích eposu

<p>8</p>	<p>Prosím jménem soudruhů, aby se v tomto autobuse mluvilo slušně! Udělal jste si taky slečno někdy kytku do trenýrek? Litr rumu v roce čtyřicet sedm stál stokorun, dnes protože je zlepšení pouze třista a něco! Jdi ty Františku blbej, to musí zrát v sudech!</p>	<p>Prosím jménem slušných soudruhů, aby se v tomhle autobuse mluvilo slušně! Udělala jste si taky někdy slečno kytku do trenýrek? Nalámala jste si do kalhot? Ano, má soudruh pravdu. V roce čtyřicet osm jste dostali za vlněný šaty za pět tisíc korun. Dnes, poněvadž je veliký zlepšení pouze za jedenáct tisíc korunek. Jdi ty Františku blbej, víno musí zrát v sudech!</p> <p>[SSBH/2 s. 201]</p>
<p>9</p>	<p>Kdepak ta! to je fajnovka, ta spustí mrkačku, ale jen když jde s rodidly na trh! Antyka! Až mu mozek vystřík! A tak ty psi chodili kolem cestovatele, a von nemohl usnout, aby nepomočili! Hoši, už to zase propuká, ne von není blbej, to bysme hrozně křivdili rodičům, ale pitomý. Poněvadž chci, aby byl větší krajíc! Antyka! Ty jsi bard, takový lidi potřebujeme!</p>	<p>Kdepak Bláža! Ta je fajnovka, ta spustí mrkačku, ale jen když jde s rodidly n trh! Antyka! Frantyka! A až mu mozek vstříknul. A tak ti psi chodili pouští kolem a cestovatel nespál. Hoši už to zase propuká, ne von není blbej, hrozně bysme křivdili rodičům, ale pitomec! Správně, správně, v roce čtyřicet osm stál litr rumu stokorun, ale dnes, protože je veliký zlepšení, stojí pouze dvěstěosmdesátšest korunek! Antyka! Poněvadž chci větší krajíc! Frantyka! Ty jsi bard, takový lidi potřebujeme!</p> <p>[SSBH/2 s. 201-202]</p>
<p>10</p>	<p>Skočit do řeky, proč bych neskočil? Dneska když řeknou skočíš, tak skočím! Můj sen je zase jít na Sázavu a pěstovat tam slepice. Lidi mi čílejí!</p>	<p>Skočit do řeky? Proč bych neskočil? To jsi pěkný občan! Dneska když řeknou skočíš, tak skočíš! Můj sen je jít na Sázavu a pěstít slepice. Lidi mi šíleně serou!</p> <p>[SSBH/2 s. 202]</p>

Tabulka č. 2: Výrazné přemístění a dodatky ve dvou verzích eposu

<p>11</p>	<p>Karty ukaž! A je to vona, přesně tak! A kibicové řevem tvoří protiklad. Chlapi, pro smilování, aspoň jednu hru zahrajte do konce! Jednu jedinou hru!!</p>	<p>Karty ukaž! A je to ona karta, přesně tak! Kibicové řevem pěj protiklad: Chlapi, pro smilování boží, aspoň jednu hru do konce! Jednu jedinou hru!</p> <p>[SSBH/2 s. 202]</p>
<p>12</p>	<p>celé zůstaly jen dvě skleničky od hočice, zámky ukroucené jak rachitické prsty, ve dveřích zůstal stát překvapený kožešník, v jedné ruce kufřík, v druhé Marxův Kapitál, pak vstoupil a hned si vyzul botu, měl maličkou nožičku, červenou a bolavou od spály, prázdnou špici v botce vycpal papírem, jak čínská dívenka měl tu nožičku a pořád si okrvoval prstíčky a holeň byla jako tenká hůl. Vedle dveří ležela poražená kamna a troubel trčela ze zdi. Kožešník si vylezl na palandu a já jsem si lehl dolů. V celém lágru byl šumot a šílené volání, hned vedle naší cimry byl záchod a umývár- na. Ariston od houpaček nyvěl a v barákách rozsvítili. Vypadalo to jako míjející se malomocné lodě, křížující se rychíkové lazarety, panoptikum po náletu.</p>	<p>celé zůstaly na stole jen dvě skleničky od hořčice a všude papírové růže, zámky skříní ukroucené jako rachitické pr- stíčky, ve dveřích zůstal stát překvapený kožešník, v jedné ruce kufřík, v druhé Marxův Kapitál, u nohou mu ležela poražená kamna, dlouhá trouba trčela ze zdi, jako lejno žertovného obra, kožešník popošel a hned si sednul a vyzul botu, měl maličkou nožičku, nožičku červenou a ještě bolavou od spály, prázdnou špici v botce vycpal papírem, jak čínská dívenka měl tu nožku, pořád si okrvoval prstíčky mnutím, a holeň byla bílá jak tenká hůl. Vedle dveří roztráštěná skřín. Kožešník si vylezl na palandu, a já jsem si lehnul dolů. V celém lágru byl šumot a šílené svolávání na poslední soud. Hned vedle naší cimry byl záchod a umývárna, od houpaček nyvěl ariston a v barákách rozsvítili. Vypadalo to jako míjející se malomocné lodě, křížující se rychlíkové lazarety, panoptikum po náletu. Sním.</p> <p>[SSBH/2 s. 204-205]</p>

Tabulka č. 2: Výrazné přemístění a dodatky ve dvou verzích eposu

<p>13</p>	<p>Vždy na Dušičky kladla na hrob chrysamtemy mladá a krásná svazačka... /Str 112/ Sním.</p>	<p>Vždy na Dušičky kladla na hrob chrysanatémy mladá a krásná svazačka... /str. 112/ Roztříštil jsem se v ilustraci. Schizo. Jdu ještě po mostě zpět. Spím. [SSBH/2 s. 206]</p>
<p>14</p>	<p>Kapitál leží pod postelí, jaképak čtení, když za šichtu se vypije 20 piv a na hodinu je jedenáct osmdesát první měsíc? Ale u houpaček je střelnice a za poslední peníze jsme si vystříleli pěkné papírové růže všech barev, ještě dvacetikoruna a poslední rum a vrátíme se čestičkou kolem jezírka klopýtající o omotané krabice a znásilněné, uskrčené dívky!</p>	<p>Kapitál leží pod postelí, jaképak čtení, když za šichtu se vypije dvacet piv a nevyhčije ani piva půl a na hodinu u peci je jedenáct osmdesát první měsíc? A tak u houpaček je střelnice, za poslední peníze z domu jsme vystříleli papírové růže, ještě dvacetikoruna a poslední rum a návrat cestičkou kolem jezírka klopýtající o omotané krabice a znásilněné, uskrčené dívčiny. [SSBH/2 s. 206-207]</p>
<p>15</p>	<p>Jedna z trestankyň je krásná, schodila matku do studny a když se stařena vydrápala k světlu roztříštila ji lebku a prsty svírající skruž, [...]</p>	<p>Jedna z trestankyň je tak krásná, schodila matku do studny a když se stařenka vydrápala k světlu roztříštila ji lebku sekyrou i prsty svírající skruž, [...] [SSBH/2 s. 207]</p>
<p>16</p>	<p>protože ta vražda ji jakoby očistila,</p>	<p>protože ta vražda a trest ji jakoby očistila a očistil, [...] [SSBH/2 s. 207]</p>
<p>17</p>	<p>doživotní žalář ji aspoň dovolil býti viděnu ze všech posic, jako dobrá manekýnka předvádějící evin kostým, nejvíce nás ale vzrušovalo, [...]</p>	<p>doživotní žalář ji aspoň dovolil býti viděnu ze všech posic, jako dobrá manekýnka, nejvíce nás ale vzrušovalo, [...] [SSBH/2 s.208]</p>

Tabulka č. 2: Výrazné přemístění a dodatky ve dvou verzích eposu		
18	A když stoupla před plátno a žárovka promítla její stín, šileli jsme a skákali na ploty, ale strážníci s revolvéry stáli v budkách, její paže se tyčily a hledaly dálku a zase klesaly.	A když si stoupla před plátno a žárovka promítla její stín, šileli jsme a skákali na ploty, ale strážníci s revolvéry stáli v budkách, její paže zcela určitě nehledaly dálku, ale srdce jednoho každého z nás. [SSBH/2 s. 208]
19	natírala si obličej a ruce krémem pomalu, abychom viděli jak se má ráda, pak si zapálila cigaretu a četla Rodokaps.	natírala si obličej a ruce krémem, abychom viděli že i ona se má ráda, zapálila si cigaretu a četla Rodokaps. [SSBH/2 s. 208]
20	Lidi jsou divný.	Lidi jsou divný. No jo. [SSBH/2 s. 208]
21	dívá se na ptáčka jak se jde napít do vařící kaluže a jak pak opažené maso poskakuje do haldy trubek umřít, všecko má na světě nějakou mučírnu [...]	dívá se na ptáčka jak se jde napít do vroucí kaluže, a jak pak opažené masíčko poskakuje do haldy trubek umřít, kosáček letí a brnkne o elektrický drát a brusič drží už mrtvolku, všecko má na světě nějakou mučírnu [...] [SSBH/2 s. 212]
22	Já chodím wolframovým prostorem, ústy i nosem mám provlečený drát a kdykoliv se z dráhy odchýlím, prudece mi zabolí. Zcela obolavěn květinami se ptám očí: [...] Člověk kráčí s pilou na pohlavní hodinku a já jdu s kytičkou prosit vodinku, aby byla v suchu.	Básník chodí wolframovým prostorem, ústy i nosem má prevlačený drát a kdykoliv se z dráhy odchýlí, prudece zabolí. Zcela obolavěn květinami se ptá očí: [...] Brusič kráčí s pilou na pohlavní hodinku, básník jde s kytičkou prosit vodinku, aby byla v suchu. [SSBH/2 s. 213]
23	kdybyste aspoň byla sirotek, ale takhle?	Kdybyste aspoň byla sirotek, nebo zlámané nohy. Ale takhle? [SSBH/2 s. 215]

Tabulka č. 2: Výrazné přemístění a dodatky ve dvou verzích eposu

24	Cheché! A nevíte, že skrz Vás přicházíme v pohoršení?	Cheche! A nevíte, že skrz Vás přicházíme v pohoršení a tedy že běda Vám? [SSBH/2 s. 216]
25	A to mají všiváci ohromný štěstí, že jsme na ně nevstáhnuli zákon na ochranu republiky, pracovní tábor je zapojí. Kristové dneska nějak předčasně umírají. Už v ústech. Hm!	A to mají všiváci ohromný štěstí, že na ně nevstáhnuli zákon na ochranu republiky. Pracovní tábor je zapojí. Klika. Kristové dneska nějak předčasně umírají. Už v ústech. Svoboda mrtvol. Hm! Ale já mrtvé neléčím. Barabáš! Barabáš! [SSBH/2 s. 216]
26	a prostěradla kdysi tak plná znamení, NIC nejsou, bílá tužka píše do jejich bělosti a svět, který si se mnou chtěl něco říci, dopisuje mi černou křídou na černé tabuli. Umírá tedy svět se mnou, lepkavá studenost mi vyráží gloriolu, [...]	a prostradla kdysi plná znamení nic nejsou, bílá tužka píše do jejich bělosti a svět který mi chtěl něco říci, dopisuje si se mnou černou křídou na černé tabuli. Umírá tedy všechno se mnou, lepkavá studenost mi vykřísá gloriolu, [...] [SSBH/2 s. 218-219]
27	Ale já se bojím, to je to, já se bojím, protože miluji. [ŽIVOT.]	Ale já se bojím, to je to, já se bojím, protože miluji život. [SSBH/2 s. 222]

Závěrečná pasáž nazvaná „Úbor“ je prozaická; jen z důvodu snadného porovnání budu jí věnovat následující tabulku zvlášť, kde zaznamenám jednotlivé přepracované věty či úryvky. V tištěném znění v *SSBH/2* táto sekce zaujímá strany 223-224. I v tomto případě si můžeme všimnout, že autorovy zásahy respektují soustavu textu a sledují stejnou systematičnost: od

změn ve slovosledu do úprav v morfologii sloves a slov, od rozdílných voleb lexikálních do přesunu logického smyslu na metaforické pole.

Tabulka č. 3: Úbor		
č.	S 2.6	S 2.5a
28	Úbor: [...] Kolonáda živou hutí, [...] formy, vedoucí k tajemství, takže ani dámy, ani páni nebudou volati: [...]	Úbor: [...] Kolonáda živoucí hutí, [...] formy vedoucí k tajemství zdí, takže ani dámy, ani páni nebudou již volati: [...]
29	[...] Úderem půlčtvrté bude přibít šestiletý hošík na příslušná vrata [...]	Úderem půl čtvrté na příslušná vrata bude přibít šestiletý hošík [...]
30	[...] Vybraná společnost, která se na huť přebrodivla tučnými stránkami z minulosti, [...]	Vybraná společnost, která se právě přebrodivla tučnými stránkami z minulosti, [...]
31	[...] v krvi která crčí z nakloněného kopí jako březová voda [...]	[...] v krvi, která crčí ze skloněného kopí jako březová voda [...]
32	[...] A na dané znamení počne bičování nahých dívek, které se brzy promění v proutěné koše umrskané z červených vrbiček. [...]	[...] A na dané znamení počne bičování nahých dívek, jež se brzy změní v proutěné koše umrskané z červených vrbiček. [...]
33	[...] Ale opakování [...] znechutí společnost a ona s tím větším potěšením se vrhne na čtvrcení dobré ženy, které sotva ji řezníci přivedli, ihned vyrvali oči tak, aby nervy byly ve spojení a podávaly stále mozku zprávu, [...]	[...] Ale opakování [...] znechutí společnost a ona s tím větším potěšením se vrhne na čtvrcení dobré ženy v nejvyšší stupni těhotenství, které, sotva ji řezníci přivedli, ihned vyrvou oči tak dovedně, že nervy oční mohou podávat mozku zprávu, [...]
34	[...] bude ničeho nic jednomu zřezníků /samozřejmě básníku/ vytržena Eustachova trubice a hrtan, aby lépe bylo viděti jak se dere básníkovi ze srdce metafora, že šlape jejich krásnou zemi. [...]	[...] bude ničeho nic jednomu z řezníků /samozřejmě básníku/ vytržena Eustachova trubice a hrtan, aby bylo lépe viděti, jak se dere básníkovi ze srdce přirovnání, proč šlape jejich krásnou zemi darmo. [...]
35	[...] básníku bude jedním rychlým škubnutím vytržena mícha [...]	[...] básníku bude jedním rychlým škubnutím vyrvána mícha [...]
36	[...] Aby však mohlo býti zaznamenáno vzrušení společnosti, [...]	[...] Aby mohlo býti zaznamenáno i vzrušení společnosti, [...]
37	[...] a do každého bude vsunuta zinková cívka, [...]	[...] a do každého bude vsunuta cívka zinku, [...]
38	[...] Protože je moderní společnost zvyklá na sense a ozvláštění, vrazí si umírající básník brýle do krku a procedí život zamlženým sklem, [...]	[...] Protože moderní společnost zvykla na sense a ozvláštění, vrazí si zmírající básník brýle do krku a procedí život zamženým sklem. [...]

Tabulka č. 3: Úbor		
39	[...] a masky dívek vláčejí svoje srdce na neslyšných motorcích až do srdce ledovců, [...]	[...] a oči dívek budou vláčeti svá křehká srdce až do srdce ledovců, [...]
40	[...] protože z lásky si otrhával cévy skutečného srdce. Pak počne vybraná společnost křičeti: [...]	[...] protože z lásky si otrhával skutečné cévy srdce. Pak počne společnost křičeti: [...]
41	[...] A tak zimní vernisáž uvidí svůj vrchol u otevřeného okna zdobeného posmrtnou maskou, z kterých se vyklobali mrtví ptáci. [...]	[...] A tak zimní vernisáž uvidí svůj konec u otevřeného okna zdobeného posmrtnou maskou, z kterých se vyklobali dva ptáci. [...]
42	[...] zeď, kde visí skutečné srdce, kde jsou zavěšeny skutečné plíce, básníkovy skutečné vnitřnosti jak v řeznickém krámě. A na dané znamení, dobří najatí nádeníci vapáli [...]	[...] zeď, kde visí již skutečné srdce, skutečné plíce, skutečné vnitřnosti na háčích jak v řeznictví. A na dané znamení, najatí a dobří nádeníci vypálí [...]
43	[...] a počnou již umocněnou společnost polévati shora zdola, aby se přítomní ještě jednou narodili, [...]	[...] a počnou již umocněnou společnost polévati shora zdola, aby přítomní se ještě jednou narodili, [...]
44	[...] a všechno čtené publikum bude strašlivě zmláceno, [...] aby dojetí bylo skutečné a přístupné všem, za nepatrný poplatek spojený s režii. Ale taky jisté, tak jako povždy při macerování básníků, že kdosi vstane [...]	[...] a všechno publikum bude strašlivě zmláceno, [...] aby dojetí bylo skutečné a přístupné všem, za lidový poplatek spojený s režii. Je ale také jisté, tak jako po vždy při slavnosti plivání básníků, že kdosi vstane [...]

Dostupnost dvou verzí daného textu ve strojopisném tvaru představuje unikum. Příklad Krásné Poldi je jediný ze tří souborů variant, kterými se zabývám, od něhož jsem mohla získat více strojopisných znění. Proto myslím, že srovnání S 2.6 a S 2.5a i s dlouhým seznamem lišicích se verší a úryvků má při takovém výzkumu nezastupitelnou hodnotu: nabízí nám totiž možnost pohledu do Hrabalova *modus operandi* ještě z doby před stykem s editory, vydavateli, redaktory, a tvoří dobrý příklad na rozlišení „hrabalovské verze“ od „hrabalovské varianty“, což patří k cílům naší disertace. Variantou, kterou známe, se budeme zabývat v následujícím paragrafu.

3.1 Varianty Krásné Poldi

V předchozí kapitole jsem představila dva z Hrabalových způsobů vypracování a přepracování textů ve dvou různých fázích textového života, tj. při úpravě jednoho už vydaného a jednoho strojopisného textu. Autorovy zásahy do staršího znění eposu Krásná Poldi de facto nejsou variantou toho textu, ale očividně tvoří jinou verzi, než je ta původní. Pozorovali jsme pečlivě a zdánlivě nenápadné opracování, které uvedlo text do více rafinované podoby. V této části prozkoumáme složitější proces utváření, kdy z původního dokončeného textu vznikne text úplně nový. V tomto případě nebudeme mít k dispozici žádný z prostředních stupňů takové metamorfózy (pokud vůbec existovaly), ale jen básnickou a prozaickou variantu a jejich společnou „tkaninu“.

Epos a próza Krásná Poldi mají společné narativní založení, ale rozdílnou poetickou „povahu“, která se manifestuje především rozdílnou stylistickou šifrou. Narativní prvky, které autor zachoval, a ty, které naopak odstranil, zůstávají ale ve dvou textech rozpoznatelné. Je to prvním důležitým příznakem autorova způsobu vytváření varianty: určité části původního textu jsou zachovány, určité jsou odstraněny, další přidány a ještě na základě nového stylistického principu upraveny. Taková metoda má stejné předpoklady jako další známé Hrabalovy způsoby vyprávěcích úseků, jako jsou koláž či konfrontáž, z nichž známe jen „konečnou“ variantu sestavenou z vystřižených a adaptovaných částí z jednoho či více zdrojů.

Tímto procesem se potvrzuje základní význam díla jako výstavba jazykových projevů, kde se pojetí vyprávění realizuje v nezbytném vztahu kompozice se sdělením. To, na něž soustředím svou pozornost, je právě tento vztah, ve kterém jsou vždy přítomné specifické rysy: jádro sdělení – obsah, smysl, to, co je vyprávěno –, estetická zpráva – formální rysy díla – a samozřejmě způsob, jak se tyto dva komponenty proměňují v rovnovážném stavu, při vytváření varianty. Ecovými slovy: jak se s proměnou logiky označujících změní i možnosti interpretace, a tedy významy díla.

V případě Krásné Poldi autor pracoval ve prospěch sjednocení vyprávěcích prvků, které byly v jistém „střetu zájmu“, směrem k pevnému tvaru prozaického krátkého textu. Autor zasahoval do původního materiálu (eposu) dle procesu “výběru-kompozice-doplnění”. Fáze výběru spočívá ve vybírání narativních jader (celé epizody, ale také jednotlivé pasáže), které pak autor převedl do prózy – jedná se právě o výběr, poněvadž jsou jen některé části z původního eposového textu zachovány v prozaickém znění. Fáze kompozice spočívá v navazujícím novém uspořádání převzatého textu, kterému autor přidává nové úryvky a pasáže (doplnění). Ačkoli se dvě varianty představují velmi odlišně z formálního hlediska, rozpoznat dříve zmiňované vyprávěcí prvky není tak náročné. Ve snaze podat co nejvíce systematický obraz zkou-

maného procesu zvolím týž postup: představovat budu v prvé řadě ty prvky původního textu (tj. eposu), které autor v prozaické variantě eliminoval (Předzpěv, Dozpěv, Úbor⁸¹), pak budu společná „sdělení“ (odpovídající sekci Zpěvu) komentovat srovnávacím rozbohem a na závěr zdůvodním dodatky.

V díle Bohumila Hrabala se často vyskytuje jev, že název či podtitul textu předkládá určité informace, váže pozornost čtenáře k jeho jistým rysům (formálním, obsahovým, vztahujícím se k autorově poetice), naznačuje možné klíče k interpretaci či tvoří významové rozpory⁸². Příkladů z Hrabalovy tvorby je mnoho a mnohé se vztahují též na texty z počátků jeho spisovatelské činnosti, jež byly pak přepracovány a vydány teprve v šedesátých letech. Z básnických či prozaických textů chronologicky blízkých těm, kterými se teď zabývám, tj. z období zhruba od roku 1946 do roku 1956 lze zmínit např. „povídku“ Slíční střelci, „existenciální povídku“ Kain, „montáž“ Mrtvomat, „epos“ Bambino di Praga, text nazvaný „Akademická kantata / pro smíšený sbor, orchestr a dozpěv“, „rapsodii“ Luna září, „příspěvek“ Co je poezie?, „povídku“ Exploze Gabriel, „povídku“ Made in Czechoslovakia, „bleskovku“ Blitzkrieg, „dokument“ Jarmilka, „Protokol *aneb* příspěvek k renesanci sepsaným s mým strýcem Josefem“, dále „povídky“ Symposion, Jeden všední den, Umělé osudy, Lásky, Emánek, Setkání, Večerní Praha. Báseň Krásná Poldi je autorem na titulním listě představena jako *epos*. Klasický, starořecký epos napodobuje z mnoha hledisek, z nichž nejpatrnější je kompozice. Hlavní část, nazvaná „zpěv“, je totiž rámována „předzpěvem“ a „dozpěvem“, konstruovanými jako sonety. Zpěv přenáší výpověď odpovídající k tvaru klasického eposu, střídají se mimetické a diegetické sekvence, většinou doprovázené v běhu připomínající prozaické uplývání textu, avšak ve velmi pečlivě sestavené rétorické soustavě; formule, anafory či epifory, častá přirovnání důkladně představují „tradiční“ podobu eposu, který ale nepostrádá více či méně explicitní odkazy k současnosti, v prvé řadě ve svém obsahu, pak v souvislosti s evropskými uměleckými proudy, které nejvíce ovlivnily Hrabalovu tvorbu od samého počátku – mezi všemi surrealismus.

Konstrukce eposu je dynamická, založena na vzájemném vlivu různých stylistických prvků ve složité kompoziční stavbě. Epos se skládá z mnoha úryvků, jež tvoří menší epizody, ale na rozdíl od klasické epiky se slévají do jednou narativního proudu. Podle strojopisů nelze blíže

81 Sekce Úbor je součástí Zpěvu z formálního i významového hlediska, proberu jej po úvodném a závěrečném sonetu jen z praktického důvodu, že byl ve variantě odstraněn v úplnosti a není co s ním porovnat, zatím torzo Zpěvu představuje složitější situaci.

82 Specifickým rysem Hrabalovy tvorby se zabývá Sergio Corduas v ktátké studii "Antipoetiky Bohumila Hrabala?", in *Hrabaliana rediviva*, upořádal A. Cosentino, M. Jankovič a J. Zumr, Filosofia, Praha 2006, s. 73-78.

určit, zda řádkování odpovídá původnímu auorskému záměru, protože je v každém znění (včetně technických korektur) jiné.

Epizody ve zpěvu můžeme předložit následujícím způsobem:

1. Příběhy mrzáků: slepec, ženská s ujetými chodidly, mrzák („Kampak se poděl ten slepec [...] Kampak se poděli všichni mrzáci“), vyprávěny v ich-formě;
2. Příběh hvězd („Častokrát zřel jsem velikou hvězdu [...] a člověk se pořád rodí“), vyprávěný v ich-formě;
3. Pseudo-dialogická sekvence příspěvku „na pozůstalý po brigádníkovi“/národní pojištění („A vy jse to viděl, pane? [...] He, He!“);
4. Krásná Poldi-výkřik („Je tedy krásná Poldi taky výkřik [...] Chachá!“), vyprávěno v er-formě;
5. Příběh protézy a dědečka („Proto když jsem si vezl ve vlaku protézu, [...] u jeho papírového ucha.“), vyprávěný v ich-formě;
6. Dlouhá pseudo-dialogická pasáž „Hele, Anči, [...] Antyka? / Haf!“;
7. Krásná Poldi-jezírko („Ale krásná Poldi / je též jezírko z dehtu a haldy a baráky, [...] pannoptikum po náletu. / Sním.“), popisný úryvek, který se stane vyprávěním v ich-formě a uvádí postavu kožešníka;
8. Úryvek s větami opatřenými stránkovými čísly („... stačil pohled jediný, [...] mladá a krásná svazačka... (str. 112)“);
9. Krásná Poldi-cesta („Krásná Poldi je ale také cesta / podél černého jezírka, [...] No jo.“), kde hrdina povídá o pitce s kožešníkem v hospodě Černý kůň a o trestankyních, jež pobývají ve věznici vedle prostorů ocelárny;
10. Surrealistická sekce, která představuje dvě „parafráze“ na Bretona a Dalího a autorův vlastní projev („Dejte si potom přinést skleničku rumu, [...] Amen.“);
11. Hrdinova návštěva k elektrikářům („Když se nám polámala elektrika, [...] Che, checheche, che!“);
12. Krásná Poldi-moment („Krásná Poldi, to je ale taky moment, [...] Hele? Hele!“), vyprávění v er-formě v první půlce a v ich-formě v druhé, postava brusiče/básníka skončí pracovní den a odchází;
13. Krásná Poldi-nádherná práce („Krásná Poldi je taky nádherná práce / nádherných lidí [...] vámi jsem smrtelný.“), kde po sobě následují básnické obrazy ocelárny, sebevraždy a zamilování se, vrací se postavy trestankyň a vyprávění v ich-formě je zcela adresované zosobněné Poldi;

14. Zasedání s Ježíšem („A sedím s Ježíšem a jeho učedníky [...] Barabáš! Barabáš!“), vyprávěné v ich-formě;
15. Hrdina jde spát („Uléhám na palandu, [...] Pomáhá.“) a mluví se spolubydlícím kožešníkem;
16. Osm veršů vtipného dialogu doktora se slečnou: „Proč ke mně tak čicháte? [...] Copak jsem, panenko, vykastrován jak Abelard?!“;
17. Sekvence spaní/umírání, končící sonetem z useknutých slov, se odehrává na rovině metafory s nápadným sklonem k lyrismu („Krásná Poldi, / už spím. [...] ... řenka ... říkla: ... adly ... áty ... ostlivci!“);
18. Druhá sekvence smrti, vyprávěná pořádkem v ich-formě, představuje na začátku rysy krutosti a krvavosti a pak se zase přesouvá na symbolickou rovinu dlouhým sledem metafor zavedených silně anafory skladební dvojice „můj život“ („Upadly hnáty kostlivci! [...] můj ŽIVOT SMRT.“);
19. Poslední básnická pasáž zpěvu (To bystré jitro, [...] protože miluji / život.“) je vyprávěna v ich-formě a ve wir-formě a představuje hrdinův pohřeb. I tento děj se odehrává v kontextu, kde metafory splývají s prvky ironie a pathosu a se stává do protikladu se závěrečnou prózou Úbor;
20. Úbor („Úbor: smoking, frak, uniforma, [...] A odejde směrem k muzeím.“) je prozaický text, jenž při vyprávění v er-formě uvádí kruté představení „slavnosti plivání básníků“ pro publikum adresované jako „společnost“. Představení je groteskní a hraje s kontrastem mezi nelidsky krutými činy uložené obětí (jež všichni mají roli „básníka“) a absurdním cílem těch činů: „aby přítomní se ještě jednou narodili, [...] aby se přehodnotily všechny stávající hodnoty, [...] aby kvantita se proměnila v kvalitu, aby dojetí bylo skutečné a přístupné všem“. Výsledkem rituálu je konečné objevení „NIČEHO“⁸³.

Klíčový je v celém eposu rozpor rafinované kompozice s krutým sdělením, které autor realizuje pečlivým kombinováním formálních rysů rozpoznatelných už od úvodního sonetu.

Čtrnáctiverší je rozděleno do dvou čtyřveršových a dvou trojveršových slok jako v italské tradici; před rýmem preferuje autor asonanci, kterou pořádá rovněž podle kanonizovaného italského úzu ve schématu a-b-a-b (býka-zhynulých-výkal-nuly), c-d-c-d (ptačích-živote-legraciplotem), pak pokračující v trojverších ve schématu e-f-e, f-g-g, s dobrým rýmem na konci: věže-hutích-jehel, chuti-někam-klekám. Dispozice asonancí koresponduje s dalšími řečovými obraty na konstrukci přesného rytmu, který posiluje střet formy s obsahem; první dva verše

83 *SSBH/2*, s. 224.

každé čtyřveršové sloky mají tvar invokace a jsou oddělné od druhé poloviny čtyřverší rytmickou pauzou vyvolanou vykřičníkem. Spojuje je anafora prvního slova verše, „vnitřnosti“. Slovo, které se vyskytuje v celé dlouhé básni celkem třikrát, dvakrát v úvodním sonetu a jednou v závěrečné prozaické pasáži Zpěvu, zahajuje a uzavírá text ve znamení syrové a krvavé cykličnosti. Ta se opakuje ve Zpěvu v pasážích věnovaných Poldině huti a postupně dosahuje svého vrcholu právě v oné prozaické pasáži, po níž následuje závěrečný sonet, postavený vůči předzpěvu takřka inverzně.

Zbylé dva verše každého čtyřverší prvního sonetu jsou formálně odděleny přesahem, jež třetí eliptický verš však významově spojuje s čtvrtým. I v tomto případě, v druhé polovině čtyřverší, je repetice zaznamenána anaforou, tentokrát prvních tří slov verše (které tvoří téměř jeho polovinu), „pár tuctů občánků“. Obě čtyřveršové sloky uzavírají tři tečky, které se vyskytují v eposu celkem 35krát, ze kterých 24 jsou shromážděny v třiceti dvou verších specificky sestavené z nesouvislých vět⁸⁴ (v *SSBH/2* na s. 205-206). První trojverší vyznačuje anafora sousloví „bez zájmu“ na začátku prvního a druhého verše; větný celek pak přesahuje z třetího eliptického verše do následujícího trojverší, které, jak uvedeno výše, je taky jeho přirozeným fonetickým pokračováním. Druhé trojverší uzavírá další invokace, rytmicky oddělena od předchozího verše tři tečkami a představující pauzu – „Milost, Smrti!“ – před závěrem s jediným přísudkem v první osobě („Na kolena si klekám“).

V téměř opačném způsobu funguje závěreční sonet, sestavený v téže podobě dvou čtyřverší a dvou trojverší, avšak stylisticky od Předzpěvu velmi vzdálený. Dozpěv totiž nabízí v hermetické formě veršů skládajících se z jednoho až tří slov stejně hermetický obsah, jehož ironický tón se zakládá hlavně na zvukové hře. Použití invokace – „Přátelé!“, „Příteli“, „Láska?“, „Osvěžení!“ – připomíná tón budovatelské poezie, ale nejatraktivnější rys básně spočívá v jejím strhujícím rytmu a v řetězu asonancí a konsonancí, které opanovávají celý sonet. Autor si pohrává s délkou samohlásek v podobných, skoro identických morfologických prvcích, ale

84 Pro jasnost uvedu dotyčné verše a připomínám, že stránková čísla v závorkách jsou součástí textu eposu: „... stačil pohled jediný, / aby oba přesvědčil o lásky všemoci... (str. 2) / Jste vytrvalý v návrzích milostných, / ale jednoho je zapotřebí, pronesla / mladá a krásná svazačka... (str. 5) / ...kolega v kanceláři Jindra Brušák / se zájmem sledoval divné chování... (str. 11) / ...kolébka Míly Kašlíka stála v městě / našich železničářů... (str. 15) / ...v našem případě by už šlo / o nedovolený poměr, vzdychnul účetní... (str. 16) / Kde zůstala dívčina?... pronesl hněvivě / úderník Míla... Snad si neztropila žert?... (str. 28) / Pane kolego, zaslechnul ze stínů... (str. 28) / ...není možná, odporoval Míla, / na svůj zrak se mohu spolehnouti... (str. 29) / Usedli na lavičku / a zapředli nenucený hovor... (str. 36) / Připadala mu té chvíli jak zjev / ze Svaté země z okolí Magdalý (str. 39) / ...již půlnoc dávno minula, / když Míla provázel Zdenu k domovu... (str. 45) / ...jediné vaše objetí postačí, / abych uvěřil v pokrok! zvolal nešťastný / a poklekl. (str. 61) / ...nemůže ani jinak být... / pomyslí si za čas... (str. 77) / Abych zůstal platným členem národa / a věnoval se čínorodé práci? Budiž! / volal chvějivým hlasem... (str. 92) / Vždy na Dušičkykladla na hrob chryzantémy / mladá a krásná svazačka... (str. 112)“.

vyhýbá se použití úplného rýmu: přátelé-příteli, umění-není, dělat-telat, žít-cit, ano-rozestláno, osvěžení-ženy.

Jak počáteční a závěrečný sonet, tak i prozaický závěr Zpěvu představují prvky, jež prozaická varianta postrádá. Pasáž „Úbor“ má zvláštní charakter, svou impozantností tvoří protiklad ke slokám Dozpěvu a na druhé straně připomíná obsah úvodního sonetu Předzpěv. Rozsáhlá sekce Úbor je nějak oddělená od zbytku eposu, jednak protože nerespektuje jeho básnickou formu ani „děj“, který se v něm svým způsobem odehrává: konec konců existují v eposu a konkrétně ve Zpěvu hrdina a určité menší postavy, existují místa, více či méně symbolická, a lze poznat určité události, které se při povídání hrdinovi přiházejí. Úbor má naopak spíše vlastnosti divadelního představení, kde jsou prostory a postavy (a čas, od půl čtvrté do tři čtvrtě na pět a sedm vteřin) ovládnuty vševědoucím režisérem a role jsou zaměnitelné. Společnost, páni a dámy, návštěvníci tvoří publikum bláznivého obřadu vraždění, uvedeného jako „zimní vernisáž“,⁸⁵ který se koná za světla „Psychoanalytické společnosti obhospodařování metaforami“⁸⁶ a realizuje se ve značném krveprolití: šestiletý hošík, dívky, malý Ježíšek/básník, dobrá žena těhotná, řezníci, básník/žena, řezník/básník, básník, masky vyžilých starců, nádeníci, přátelé, společnost a publikum samotné podstupují masakr vedoucí k ničemu. Svým způsobem ale Úbor činí zakončení kruhového pohybu eposu, jenž byl zahájen právě krvavou a groteskní scénou prvního sonetu.

Na tomto místě můžeme ve srovnání s prozaickou variantou Krásné Poldi vidět, že ty části textu, které byly v původní variantě stylisticky nejvýraznější, jsou nápadně nepřítomné v textu v próze: to platí pro úvodní a závěrečný sonet a pro pasáž Úbor, z nichž se v Krásné Poldi z roku 1964 nevyskytují žádné stopy. Zdali to platí také pro další epizody v těle Zpěvu, zjistíme při podrobnějším srovnání dvou textů, během něhož také prověříme, zda a jak byly epizody přeneseny do nové varianty pozměněny.

Jak jsem už naznačila, prozaická varianta Krásné Poldi je plodem práce výběru-kompozice-doplnění, jíž můžeme teď prohlížet různé fáze. V próze lze rozpoznat většinu epizod z eposu, adaptovanou na nový tvar vyprávění a jeden nový úryvek, napsaný pro účely nového závěru:

1. Případy slepce od Masaryčky, mrzáka z Václaváku a ženské s ujetými chodidly obsahují první, druhý a třetí odstavec na s. 198;

85 S. 224.

86 Tamtéž, s. 223.

2. Povidání o hvězdách se rozkládá od posledního odstavce na s. 198 do konce prvního na s. 199 („Ted' častokrát vidím velikou hvězdu [...] vstříc jinačím dobrodružstvím.);
3. Epizody Krásné Poldi-výkřik zabírá zbytek strany 199 až do prvního odstavce na s. 200;
4. Odtamtud začíná sekce pseudo-dialogická, která končí na straně 201 („Hele, Anči, [...] Spadla ti peřina.“);
5. Epizoda Krásné Poldi-jezíčko začíná na posledním odstavci s. 201 a končí na předposledním odstavci strany 202 („Krásná Poldi je potom taky jezírko [...] jak vojenské lazarety“);
6. Tam se nachází sekce Krásné Poldi-cesta, která končí prvním odstavcem na s. 204 („Krásná Poldi je však taky cesta z ubikace [...] touze a přání.“);
7. Krásná Poldi-moment zabírá druhý a třetí odstavec na s. 204 a syntetizuje brusičovo odcházení z práce a jeho návrat („Krásná Poldi je taky moment [...] prudce to v chřípí zabolí.“);
8. Sekce nádherné práce ukazuje jak se hrdina zamiluje do Poldi (poslední odstavec na s. 204 – první odstavec na s. 206);
9. Hrdina jde spát a mluví s kožešníkem Jardem Jezuli („Uléhám na palandu [...] oprašuje nějaké knížky.“, s 206-207);
10. „Tak zase ráno co ráno“ je dlouhý závěr (teměř celou stranu 207 až na konec textu na s. 209), který představuje některé stopy z jednotlivých veršů z eposu, ale uvádí především zcela nové informace.

Jak zjistíme při čtení dvou seznamů s dějovými epizodami v eposu a v próze, varianta zachovává některé klíčové pasáže z původní básnické skladby, jež jsou v určitých případech obohaceny o nové detaily, v jiných za zbaveny existujících obsahů. S ohledem na „metamorfózu“, kterou původní dílo prošlo, se z původního seznamu dvaceti epizod či narativních jader zachovalo devět, resp. epizody č. 1, 2, 4, 6, 7, 9, 12, 13, 15, a sekvence byly zachovány ve stejném pořadí, tak jak defilovaly v eposu. To, co tvořilo řetěz událostí básně, dodržuje svůj původní význam. Epizody, jež byly v prozaické variantě vynechány, jsou: č. 3 (pseudo-dialog o příspěvku pro zemřelého brigádníka), 5 (protéza a dědeček v autobusu), 8 (věty z knihy se stránkovými čísly), 10 (surrealistické verše, parafráze na Bretona a Daliho), 11 (hrdina navštíví elektrikáře), 14 (zasedání s Ježíšem), 16 (vtipná osmiveršová sloka, dialog doktora se slečnou), 17–19 (tematicky spojeno hrdinovým úmrtím a pohřbem, se stylistickým nádechem lyrismu), 20 (závěrečná pasáž Úbor psaná v próze). Můžeme potvrdit, že se proces výběru z původního textu uskutečnil na základě stejného principu jak v případě sonetů Předzpěv a Doz-

pěv, tak pro úseky ze Zpěvu. Všechny vypuštěné části mají totiž oproti hlavnímu pásmu hrdina vztahu k postavě Poldi z hlediska stylistického a tematického doplňkový charakter. Výsledkem této operace je próza, která je co do plynutí a kompozice více homogenní a na dimenze bytí v Poldině huti nabízí jiný úhel pohledu. V novém kontextu, kde se narativ nadále rozvíjí i na metaforické rovině převzaté z eposu, budí právě metafora a básnický charakter úryvků dojem poetičnosti, a v textu, jenž básnickou podstatu už ztratil, působí napořád „básnický“. Vypuštěné epizody a sloky z eposu by neměly v takovém jiném povídání žádný smysl, protože jsou odloučené od řetězu událostí, nejsou diegetické a tedy nemají funkci na úrovni „děje“, který je v prozaické variantě zásadním rysem; naopak, přítomnost takových epizod v básni respektuje výstavbu klasického eposu a je přirozením prvkem kompozice, jíž novátorský umělecký prostředek je právě soužití zcela básnické podstaty kompozice a zcela lidové, „nízké“ zprávy.

Lidská zkušenost hrdina prozaického textu je ale také pilířem nového vyprávění: úseky zachované z eposu jsou tedy v prozaickém textu řešeny tak, aby ten dojem poetičnosti tvořil stylistickou šifru prózy spolu se stylistickým zvýrazněním toho „nízkého“. Z toho vyplývá, že nejvíce přepracované v novém textu jsou jeho jazykový tvar a zvuková organizace řečových obrátů a stylistických prostředků, jež pomáhají udržovat dojem nespisovnosti i opakovanosti, které jsou pro epos typické (např. anafory a zopakování). Od samého začátku lze pozorovat, jak nespisovný způsob vyprávění, přítomný už v básnickém znění, je tu ještě zvýrazněn, například silným použitím zdvojnásobení: „Kampak se poděl ten slepec od Masaryčky, kampak jen zmizel? [...] Kampak se jen ten slepec poděl? Kam zmizel? Kam však zmizel i ten mrzák z Václaváku, kampak se jen poděl? [...] Kampak jen tenhle člověk zmizel, kampak se poděl? A kampak zmizela i ta ženská [...] kampak se poděla? [...] Kampak zmizela i tahle ženská?“ (SSBH/5 s. 198).⁸⁷ Opakování a střídání (kampak se poděl/a – kampak zmizel/a) je v tomto případě, kde autor už nepoužívá verš jako prostředek rytmu, zesíleno. Navíc je text obohacen novými popisnými detaily, které prostřednictvím opakování pomáhají skandovat různé momenty děje: na základě *incipitu*, který se v podobném tvaru opakuje vícekrát, získává text jinou strukturu, než měl v původním eposu: „Ale Krásná Poldi je taky výkřik“ (SSBH/5 s. 199), „Krásná Poldi je potom taky jezírko“ (s. 201), „Krásná Poldi je však taky cesta“ (s. 202), „Krásná Poldi je taky moment“ (s. 204). Epizoda č. 8, Krásná Poldi – nádherná práce nádherná

⁸⁷ Připomínám básnický originál: „Kampak se poděl ten slepec od Masarykova nádraží? Kampak se jen poděl? [...] Kampak se asi poděl ten slepec? / Kam se ale taky poděl ten mrzák / z Václaváku? / Kam ten se poděl? [...] Kam se asi poděl tenhle mrzák / s nohama amputovanýma nad koleny? / Kam se poděl? / A ta ženská s ujetými chodidly / od svatého Havla? Kam ta? [...] Kampak se asi poděla? / Kampak se poděl všichni mrzáci?“ (SSBH/2 s. 194-195).

ných lidí, která v eposu odpovídá úseku č. 13, je v prozaické variantě začleněna do předchozí epizody (č. 12 v eposu, č. 7 v próze). Moment zamilování se hrdiny do Poldi se v próze bez překážky spojuje s předchozím momentem, protože je odstraněna celá původní pasáž, kde se střídají při vyprávění postavy brusiče a básníka: v epizodách eposu č. 12 a 13 v dějové linii následují po sobě brusič (začátek 12. epizody, vyprávění v er-formě), hrdina (ich-forma), pak zase brusič, básník, zase brusič, básník, pak hrdina na začátku 13. epizody.⁸⁸ V próze se po krátkém útěku brusič vrací do brusírny cáglí; návrat, tak jako odkaz na cáglárny jsou narativní prvky, které epos postrádá. Text pokračuje v ich-formě jako v eposu a zase ústy hrdina, jenž říká: „Rád chodívám do závodní kantýny podle spícího cáglaru [...]“ (*SSBH/5* s. 204).⁸⁹ Prvek cáglu-cáglárny spojuje vyprávění o brusičovi a monolog hrdinův tak, že následující úryvek, převzatý ze čtyř veršů z prostředka vynechané části a adaptovaný, slouží jako spojení s navazující částí dějové linie: „chodím wolframovým prostorem, ústy a nosem mám provlečený drát, a kdykoliv se odchýlím z dráhy, prudce to v chřípí zabolí“ (*SSBH/5* s. 204).⁹⁰

Hrdinův monolog, který se od začátku uskutečňuje v ich-formě a v přítomnosti, se stává stylizovanou povídkou. Úryvky, které se v eposu odehrávají souběžně s hrdinovým příběhem nelze jednoznačně umístit ve vztahu vzájemné závislosti v rámci řetězu událostí, protože v eposu mají vlastní význam, což eposová klasická skladba předpokládá. Izolované sekvence pseudo-dialogů a surrealistické pasáže, ale také různé momenty, kde hlavní postavu neztělesňuje bezjmenný protagonista, ale např. básník nebo brusič, jsou v eposu z hlediska významu rovnocenné. Odstranění těchto pasáží a postupné slučování zbývajících vede k tomu, že se prozaický text vyjevuje jako povídka s hlavní dějovou linií – založenou na dějové souvislosti – a s hlavním hrdinou, a její další prvky jsou čitelné jen jako dodatečné – tomu odpovídá např. též pseudo-dialog „Hele, Anči“, jenž ztrácí v prozaickém textu spolu s množstvím veršů i jakýkoli smysl v rámci vyprávění, a se stává vlastně jen stylistickou „přílohou“.

Tento proces proměny a neodvratné ztráty významů je konečně potvrzen vsunutím nového závěru, jenž oproti původnímu prozaickému „Úboru“ představuje konec, který jen nejen úplně jiný (v eposu je „otevřený“ právě kvůli totálnímu rozporu Úboru s celkem básně), ale je především jednoznačný. Závěr je totiž v prozaické variantě stylisticky přirozeným pokračováním předchozího vyprávění, narativ je v ich-formě, prostor a čas jsou v souladu s celkem textu po-

88 „Krásná Poldi, to je ale taky moment / [...] Přistupuji k elektrolytické peci / [...]“, *SSBH/2*, s. 212-213. Odstraněny jsou verše „pítevní stůl análů nahrazuji viděním / [...] Hele? Hele!“, *SSBH/2*, s. 212-213. Verše „Krásná Poldi je taky nádherná práce / nádherných lidí. / Přistupuji k elektrolytické peci / s modrými brýlemi / a tavba bouřlivě klokotá.“ (s. 213) jsou adaptovány v próze tak: „Přistupuji k elektrolytické peci, modrou tabulku skla před očima, a tavba bouřlivě klokotá. Tohle je nádherná práce nádherných lidí, [...]“, (*SSBH/5*, s. 204).

89 V eposu: „To pak často chodívám jen tak / kolem spící cáglárny,“, *SSBH/2* s. 212.

90 Původně „Básník chodí wolframovým prostorem, / ústy i nosem má provlečený drát, / a kdykoliv se z dráhy odchýlí, / prudce zabolí.“ (*SSBH/2* s. 213).

vidky. Jakmile mnoha nepřímých, ironických odkazů k socialistické skutečnosti, které se v eposu vyskytují, zmizí v próze, nápadnější náznaky jsou zachované a závěrečný úryvek povídky představuje modelový příběh brigádníkovy každodennosti, od probuzení v čtyři hodiny v noci za hudby Internacionály až do začátku dělnické práce na huti. Zmizí ironické odkazy na národní pojištění,⁹¹ na „veliký zlepšení“ po roce čtyřicet osm,⁹² na svaz mládeže,⁹³ na Marxův Kapitál, který kožešník nosí s sebou do ubikace,⁹⁴ na kožešníka samého, „katolík a komunistu“.⁹⁵ Hrdinova reflexe při cestě do práce na závěru povídky je sentimentální a má také vlastnosti samostatné povídky, se samostatným významem: je soustředěna na vlastní dějovou linii, na soukromé jednání hrdiny, jenž vykonává všelijaké činnosti a při vnímání skutečnosti používá své smysly v básnických asociacích. Při cestě autobusem si představuje životy a činnosti dalších lidí, dospěje k povědomí světa „na gumičce perspektivy“.⁹⁶ Význam tohoto monologu je nepochybný, hrdina je postaven jako hrdinu třídy pracujících básníků v existenciální stylizace.

Pozoruhodné je použití tří teček – vyskytují se 15krát v závěru z celkových 21krát –, mající funkci oddělit jednotlivé úseky, tematicky vzájemně nesouvisející. Vedle toho je tón vyprávění celkově řečnický, časté jsou například otázky a reflexe, které hrdina adresuje sobě samému: „jsem šťasten, jsem nešťasten?“, „přemýšlet, proč se obden holit a denně kolikrát mýt a jít a chodit se zasedacím pořádkem v mozku? Nač se pořád strachovat, že něco někde zmeškám?“, „musíš být statečný, musíš, musíš, ty musíš!“, „myslím si, co bych asi tak potřeboval, abych byl šťastnějším?“. Proto působí monolog i velmi vizuálně, čtenář sleduje vypravěčův myšlenkový proud, jako by jeho očima viděl i jeho skutečnost. Jinými slovy řečeno, závěr povídky činí text ještě méně abstraktním a nepostižitelným, ale naopak lehce stravitelným a interpretovatelným.

91 „Pracující! Již nikdy nemusíte žebrať / a vybírat na pozůstalý milodary! / Národní pojištění vás všechny zabezpečí / na každý případ!“, *SSBH/2*, dialogická sekvence na s. 196.

92 „To jo, / v roce čtyřicet osm stály podrážky / sedmdesát korun / a dnes, poněvadž je veliký zlepšení, / pouze sto šedesát korunek!“, *SSBH/2* s. 201; „Správně, správně, v roce čtyřicet osm / stál litr rumu sto korun, / ale dnes, protože je veliký zlepšení, / stojí pouze dvě stě osmdesát šest korunek!“, tamtéž, s. 202.

93 Verše se stránkovými čísly působí jako citáty z románu socialistické propagandy: „mladá a krásná svazačka“, „kolébka Míly Kašlíka stála v městě / našich železničářů“, „úderník Míla“, „jediné vaše objetí postačí, / abych uvěřil v pokrok!“, „Abych zůstal platným členem národa / a věnoval se činorodé práci? Budiž!“, *SSBH/2*, s.205-206.

94 V próze získá kožešník jméno Jarda Jezule, brigádník, jenž „V jedné ruce nesl kufřík, ve druhé sebrané spisy.“, *SSBH/5*, s. 202. V původním eposu „ve dveřích zůstal stát překvapený / kožešník, / v jedné ruce kufřík, / v druhé Marxův Kapitál“, *SSBH/2*, s. 204. To, že má kožešník v pokoji Marxův Kapitál využívá ironicky hrdina v dialogu před spaním, když se ukazuje, jak brigáda na Kladně má nepředvídaný dopad na kožešníka-socialistu (v eposu na s. 217-218 *SSBH/2*). Celý kontext, tak jako ironie, jsou samozřejmě ztraceny v prozaickém textu.

95 V citovaném dialogu se stěžuje kožešník o životních podmínkách v ubikaci: „A co ty vši a ten hajzl vedle? / To měli v koncentráku i básníci, / ale sakra pokoňte se trochu, / kus křesťana ve vás nejni! / To jste katolík a komunist? / To jo, ale přece nejsem v koncentráku!“, *SSBH/2*, s. 217.

96 *SSBH/5*, s. 209.

Na závěr naší reflexe tedy můžeme v podstatě přijmout tezi o významové uzavřenosti varianty. Jak jsme pozorovali, přepracování eposu Krásná Poldi vedlo k variantě, kde významové předpoklady, převzaté prostřednictvím syntézy z původního textu, nemůžou najít vlastní nový význam. Prozaická varianta je totiž doplněna prvky, které neovlivňují původní dějovou linii ani formální, stylistickou výstavbu nového znění; vyprávění, v prozaické variantě mající vlastnost narativní otevřenosti, je opatřeno novým závěrem, který zdůrazňuje převahu stylistické složky textu a činí její smysl jednoznačným.

4. Kain – Fádňi stanice – Ostře sledované vlaky – Legenda o Kainovi

Varianty povídek Kain a Fádňi stanice mají podobný vývoj jak varianty Krásné Poldi: v obou případech varianta původního kratšího textu z prvního prozaického období díla Bohumila Hrabala vznikla o zhruba patnáct letech později, v druhé polovině šedesátých let.

V případě, jímž se budeme nyní zabývat, textů je více, než v předchozí kapitole, zato strojopisů a autorských dokladů méně; co se týká možností rekonstrukce a interpretace procesu variování a jeho výsledky, situace je jiná.

Tak jako v případě *Krásné Poldi*, první vyšla varianta – konkrétně jedna z variant, ta nejdelší – 65 stran v *SSBH*⁹⁷. Text vyšel v edici *Život kolem nás* v nakladatelství Československý spisovatel s názvem *Ostře sledované vlaky* a byl doprovázen krátkým rozhovorem, v němž Hrabal odpověděl na otázku o vzniku díla: “Tenhle text je spletený copánek ze dvou povídek, Kaina, kterého jsem napsal v roce 1950, a Fádňi stanice z roku 1953”⁹⁸. První veřejná zmínka o hypotetických předobrazech *Vlaků* se tedy v roce 1965. Kromě množství knižních vydání a okrajových sdělení autora se nezachovaly žádné strojopisné doklady, jež by mohly svědčit o vývoji *Vlaků*: editoři Dostál, Poeta a Kadlec, kteří se věnovali přípravě *SSBH/5* – svazku obsahujícího *Vlaky* i *Morytáty* – za výchozí použili první knižní vydání textu, které kodifikovali jako **K 7.1**.

Další informace o textu se vyskytují výhradně v vydavatelských etapách zdokumentovaných v lektorských průvodkách Československého spisovatele. Dokumentační materiál⁹⁹ vztahující se k *Vlakům* je sebraný ve složce, jež obsahuje lektorské posudky k více Hrabalovým dílům – mj. i k *Morytátům a legendám* – od roku 1959 do roku 1975. Seznam lektorů obsahuje jména Jaroslava Smetany, Ivana Klímy, Jiřího Frieda, Františka Pilaře, Antonína Matěje Píšy, Karla Dostála, Milana Jungmanna, Arno Linke, Zdeňka Pochopa, Josefa Rybáka. Složka věnovaná *Vlakům* má 41 stran a zahrnuje průvodky k prvnímu – i s dotiskem – a druhému vydání v edici *Život kolem nás* z roku 1965, k třetímu v edici *Malá edice prózy* z roku 1967, k čtvrtému vydání (1970) s fotografiemi ze stejnojmenného filmu z roku 1966; dále námětový list a výtvarnou průvodku pátého vydání mimo edici z roku 1980, ilustrované Karlem Vacou. Různá vydání *Ostře sledovaných vlaků* se časem významně nezměnila; jediné důležité zprávy o textu

97 Počet stran jednotlivých textů uvádím podle *SSBH*, které mají jednotnou grafickou úpravu.

98 Rozhovor byl otištěn na rubu přebalu prvního až třetího vydání *Vlaků* a přepsán v ediční poznámce *SSBH/5* na s. 447-448.

99 Veškerou dokumentaci (naskenovanou) z archivu nakladatelství Československý spisovatel jsem dostala od kurátora akvizic LA PNP PhDr. Petra Kotyky, jemuž srdečně děkuji za laskavost a trpělivost po dobu mých návštěv k PNP. Citáty ze slohy, již listy jsou nečíslované, označím jen uvozovkami.

najdeme tedy v nejstarších dokumentech. Z průvodky datované 24. června 1964 se dozvídáme, že první rukopis, teprve předložený, počítal 72 stran. Na listě čteme pak aktualizovaná data: po prvním lektorování (24. 6. 1964) od A. Linke a J. Kristka, dne 4. srpna 1964 “přinesl autor II. verzi, rkp. 1-64, dvojmo – + text do obálky – 2x”, rukopis, jenž byl okamžitě zaslán k lektorování Jiřímu Friedovi a jehož posudek byl přiložen 12. srpna. Rukopis byl redakční radou dne 2. září 1964 přijat, 14. a 16. září schválen v posudcích resp. I. Klímy a A. Linke. Tři zmíněné dokumenty jsou obsažené ve složce v plném rozsahu, což však nepřináší skoro žádné nové informace o textovém vývoji tohoto Hrabalova díla; je to doklad prvního, ještě předkritického vnímání díla a svědčí o aspektech Hrabalova psaní, které nejvíce zaujaly lektory. Vyjádření lektorů může být dobrým zdrojem ke studiu postupných změn v postoji nakladatelství k autorům.

Dne 12. 8. 1964 Jiří Fried napsal dlouhý posudek o čtyřiašedesátistránkovém textu, v němž kriticky vyjádřil své uznání Hrabalova talentu a zároveň ukázal na specifická místa s návrhem o zlepšení: “Líbí se mi to, protože se mi vůbec líbí Hrabal. Hrdinská nebo heroická část této novely není pro mne příliš zajímavá; i když je napsaná zručně a zběhle, moc mě nepřesvědčuje, je umělá, příliš očividně slouží za kontrafakturu: má se ukázat, že hrdinství nemusí mít a nemívá v lidech zřetelné dispozice už od vajíčka. Mám radší druhý partes, hrabalovsky autentický a osvědčený – to věčné, pro autora příznačné sběratelství kuriozit života, kterými je posedlý, které ho fascinují a které jsou napořád také schopny fascinovat čtenáře. Hrabal pracuje na vysoké úrovni týmiž prostředky [...]: fakt směřuje k anekdotě, je propracováván jako anekdota, zachovává jedinečnou skutečnost a mění ji v legendu. To má své nekonečné půvaby a při epicky košatějším, prostavenějším záměru i svá nebezpečí. Hrabal ve Vlacích dává první a bohužel neuniká úplně druhému. Jsou tady stránky, kde statečnost neuhýbat před živočišnými fakty života někdy stagnuje; pak jsme na samé hranici obscénnosti. [...] Je to skvělé, pokud to má zorně a hustotu epizody: Hrabal takových zná spousty a jeho síla je v tom, že jimi nešetří a že je trousí v krajní stručnosti právě jako epizody, jako kdyby jich měl nevyčerpatelnou zásobu. Řidne to, když se ta situace rozprostře na celý děj, když je znovu připomínána, když z ní vycházejí dějové impulzy. Přestože by se novela ve svém celkovém rozvrhu dala ještě vydatně zlepšit, upravit a spravit, nedoporučuji žádné zásahy: Hrabal se přece nechte pro celkový záměr, pro celkový smysl, pro děj a jeho vyústění, ale pro strukturu. Je dost jedno, kde se čte a kde se právě otevře: na každé stránce je Hrabal, a velký děj, postava, celkový příběh je konečkonců jen pouhá záminka k vršení a souřadnému kladení neopakovatelných epizod, charakteristik, situací, rekvizit a tiků. [...] Snad by autor mohl uvážit, jestli jsou skutečně na úrovni jeho talentu obě scény, v nichž se Miloš [...] pokouší vyřešit problém své předčasné ejakula-

ce. Obávám se, že hlavně v první z nich, se Hrabal dostal tak pod svou úroveň, že to rozhodně nemá zapotřebí”.

Interpretační charakter výše uvedené recenze převládá i v ostatních posudcích. Dne 14. 9. 1964 Ivan Klíma napsal: “Tento «partyzánský» příběh se zcela markantně liší od všech podobných příběhů: vidění událostí i lidí je zcela hrabalovské. Nad textem by se mohlo uvažovati o mnohém: o proporcích obscénnosti a normality – o poetičnosti v obscénním / ten překrásný obraz, kdy všichni pohlízejí do nebe a vidí tam nesmírný odraz směšnohrdinského činu pana výpravčího /, o pojetí činu a činnosti / neboť ten čin je zcela depatetisovaný, ať se jedná o hrdinovu závěrečnou akci nebo o jeho sebevražedný pokus, a navíc jakoby často pramenící buď mimo člověka nebo kdesi v nevědomých hlubinách duševna /, dalo by se uvažovat o práci s motivem / jak vynikajícím způsobem se tu jako v dokonalé sonátě propletá několik základních motivů /, ale to vše nechť je ponecháno kritice. Ostře sledované vlaky jsou [škrtnuto: jednou z nejdokonalejších prací Hrabalových] vynikající po stránce jazykové a pozoruhodné v tom, jak spojují tragické s komickým, titěrné s gigantickým, obscénní s poetickým. Řekl bych dokonce, že právě pro tuto pozoruhodnou polaritu, která je ovšem pro Hrabala vždy příznačná, jsou Ostře sledované vlaky nejlepší autorovou prací.”

Vyjádření Arna Linke ze dne 15. 9. 1964 (rukopis byl schválen o den později) zmiňuje tzv. první verzi rukopisu: “Hrabalovu novou práci jsme v I. verzi četli Kristek a já; následovaly hovory, při nichž jsme si my lektori vpadali s autorem navzájem do noty, a II. verze, kterou znají ss. Fried, Smetana, Klíma atd., je definitivním výsledkem redakční práce, kterou autor ve svých škrtech vlastně již anticipoval. Definitivní verze je o 8 stránek kratší než verze prvně předložená a eventuelní připomínky k ní / v posudku J. Frieda např. / nechávám padat na konto Hrabalovy individuality a jeho podnětů. Říkal jsem již dříve, než to Klíma napsal v posudku, že toto dílo je zatím nejlepší Hrabalova knížka. Jsou s ní souvěřitelná některá čísla jeho knížek povídkových – takové Fádni odpoledne, Smrt pana Baltisbergra, Pražské jesličky, Pan notář, Romance. [...] Autor je velmi spokojen se zařazením do této edice, ba vlastně knížku napsal přímo pro ni. Je podle jeho slov pro něho jako stvořená. [...]”

Nakladatelská složka obsahuje také další Hrabalův text, nedatovaný ale dle obsahu zřejmě použitý jako závěr textu na přebalu prvních tří vydání: “Text knihy je syntézou událostí, které se fakticky staly. Nedržel jsem se historické posloupnosti. Někde jsem zpřeházal čas i prostor, aby tím víc vynikl ústřední motiv, motiv, o kterém se nedebatuje, kterému se nelze naučit, Je to věčná přítomnost hodnot v člověku, kterému nepřítel zabral krajinu jeho dětství a pokazil

jeho mateřský jazyk. To jsem chtěl čtenáři připomenout, aby vzpomínkou, tou druhou přítomností v nás, nezapomněl na události před dvaceti lety”¹⁰⁰.

Varianta *Legenda o Kainovi* vyšla jako druhá, v knize *Morytáty a legendy* z roku 1968 (Československý spisovatel). O *Legendě* tvrdil Hrabal, v *Post Scriptu* k textu, že “tento příběh ze stanoviska mladého železničního úředníka jsem napsal v roce 1949, uložil do šuplíku k ostatním textům, po letech jsem tuto legendu s dalším textem spletl v copánek, který jsem nazval *Ostře sledované vlaky*. Teď legendu předkládám pietně bez oprav, aby čtenář věděl, o co jsem se před lety zajímal”¹⁰¹. Tři roky po prvním odkazu na Kaina můžeme tedy pozorovat, že datum jeho vzniku autor přesunul od roku 1950 na rok 1949. *Legenda* má v *SSBH/5* 37 stran a je druhým nejdelším textem ze čtyř tu analyzovaných. Vedle prvního knižního vydání, které editoři *SSBH/5* brali v potaz kódem **K 13.1**, soubor *Morytáty a legendy* obsahuje také strojopis, který se zachoval v LA PNP; detailní popis v ediční komentáři *SSBH/5* přináší nejenom zásadní údaje o tehdejšímu stavu strojopisu, ale také hypotézu o jeho postupném koncipování, jež považuji za zajímavý příspěvek (zvýraznění tučně je moje, kurzíva *SSBH*):

“**S 5.2** *Morytáty a legendy*; Originál strojopisu, 162 s. A4. Datováno Praha 1967. Listy číslovány nahoře uprostřed modrým kuličkovým perem. Stejným perem opravy autorovou rukou. Některé texty mají vlastní samostatné číslování strojem, **z čehož je patrné, že kniha vznikla jako konvolut textů různé doby vzniku**. Rukopis sloužil při zadání sazby, obsahuje tužkou psané pokyny technické redakce a barevnými tužkami vyznačené typy písma. Většina listů je děrována děrovačkou s roztečí 7 cm, titulní listy a některá P.S. děrovány nejsou. **Z toho lze dovodit, že myšlenka ukončit každý text samostatným P.S. vznikla až během práce na knize**. Poslední strany strojopisu jsou číslovány 161 a 163, strana 162 chybí. Strany 1, 2 a 163 jsou psány jiným strojem a pravděpodobně ne autorem. Na str. 161 je u posledního textu anotace: Bohumil Hrabal, v doslovu ke knize *Morytáty a legendy, aneb obsluhoval jsem anglického krále*, Československý spisovatel 1967, Praha, přičemž kurzívou vyznačená část je rukou autora škrtnuta. Na str. 163 je tiráž, v níž je strojem psaná datace 1967, později rukou přepsaná na 1968”¹⁰².

I v tomto případě můžeme počítat s částečnými informacemi z lektorských posudků nakladatelství Československý spisovatel. Stejná složka *Vlaků* obsahuje i průvodky k *Morytátům*, nabízí několik zpráv o *Legendě* o Kainovi a hlavně další úvahy kritického charakteru, samy o sobě zajímavé příklady vnímání Hrabalova díla v tomto nakladatelství v dané době.

100 Viz poznámku č. 2.

101 Z P.S. k *Legendě* o Kainovi, in *Morytáty a legendy*, Československý spisovatel 1968 (první vydání, popis viz K 13.1, in *SSBH/5* s. 441), s. 122.

102 *SSBH/5* s.

V třinácti stránkách dokumentů, všechny související s vydáním z roku 1968 se dozvídáme, že v únoru 1967 byl autorem předložen stošedesátistránkový rukopis s názvem “Obsluhoval sem anglického krále”, nad nímž bylo pak napsáno: “Morytáty a legendy / aneb”, a pak byl konečně první název škrtnut. Ze shrnutí výsledků lektorského řízení cituji to, co je čitelné: “Rukopis +++ podle sdělení autora něčím novým v jeho tvorbě. O +++ titulu nelze pochybovat”. Na stejném listě je předpokládané zařazení do edice Život kolem nás v roce 1967, pak bylo ale datum opraveno na 1968 a název edice škrtnut, s označením “mimo”. Datum příjmu rukopisu redakční radou je 16. 3. 1966. Dne 26. března 1967 napsal Arno Linke své vyjádření k definitivní podobě díla: “Morytáty a legendy jsou náhradou za slíbený rukopis Obsluhoval jsem anglického krále, jeho původní verze měla ještě název Obsluhoval jsem... v podtitulu, ale od toho jsme nakonec ustoupili, podle mne k prospěchu díla. Morytáty a legendy budou zřejmě jedním z nejzávažnějších, byť možná různým způsobem šokujícím dílem Bohumila Hrabala. Rozhodnutí vydat knihu mimo edici ve zvlášť pečlivé grafické úpravě a s výtvarným doprovodem ze starých kramářských písní považuji za šťastné a oprávněné. Rukopis je v konečné podobě rozšířen o nový, nejdelší text, který ostatní lektori neznají; čtyřicetistránková Legenda o Kainovi je pietně převzatý text z roku 1949, jehož některé motivy Hrabal popaměti zpracoval / text Kaina byl ztracený / v Ostře sledovaných vlacích. Je to podle mne nejlepší číslo souboru, který by si skoro zasloužilo samostatné vydání”.

Vyjádření je zřejmě založeno na dřívějším třístránkovém posudku, nejdelším ze zachovaných, z 3. března 1967, v němž Linke komentuje rukopis skladající se z 168 stran: “Bohumil Hrabal nám sliboval novelu Obsluhoval jsem anglického krále. Morytáty a legendy jsou vlastně nahrazením tohoto titulu, neboť téma se autorovi proměňovalo, a v dodaném rukopise se objevuje pouze dvěma motivy: úvodní momentkou a Legendou o krásné Julince; úvodní momentka vysvětluje původní titul, který se nyní stal podtitulem / a který měl původně být rámcem novely /, a vlastní téma, téžiště novely, se zhustilo do sotva dvacetistránkové samostatné legendy. Obsah Morytátů a legend je na první pohled velice různorodý. [...] Dodatečně přibyla Legenda o Kainovi, nejdelší, čtyřicetistránková próza, kterou ostatní lektori neznají. Je to text, jehož ústřední motiv se stal – ale ve zcela jiném významu – hlavním dějovým motivem Ostře sledovaných vlaků. Rukopis, který měl Hrabal za dávno ztracený, se nyní našel u jeho kamaráda, já jsem jej přečetl a bez rozmyšlení dal ze zažloutlých listů z r. 1949 opsat bez jediné změny, a tak také vyjde / jen titul Kain jsme – kvůli jednotnosti – změnili na Legenda o Kainovi /.”¹⁰³ Následují ve složce ještě tři posudky, dva z nichž – jeden podepsaný JS, pravděpo-

¹⁰³ Pokračování Linkeova posudku považuji za zajímavé proto, že přenáší vyjádření určitě důkladnější a zaujatější, než by žánr vyžadoval. Kvůli jeho rozsahu jej uvedu v poznámce pod čarou (zvýraznění je autorské): “Tento soubor 12 próz bych rozdělil na 3 vrstvy, když beru za měřítko podíl autorovy vlastní účasti na textu. V první vrstvě jsou již zmíněné Legenda o krásné Julince a Legenda o Kainovi. Vnější podnět je tu minimální, váha je v

dobně Jaroslav Smetana, další M. Petříček – nedatovaný a třetí datovaný 30. března 1967. J. Smetana komentuje rukopis názvem Morytáty a legendy s rozměrem 162 stran: “Nová Hrabalova knížka určitě zase vnese rozruch do klidnějších ohlasů, jež se nad dílem tohoto autora začínaly klenout málem už v duhu míru. Enfant terrible našeho spisovatelstva se představuje znovu v plném a dráždivém lesku svého talentu originálními prózami, zvanými morytáty. / Smysl toho názvu vysvětluje Hrabal v závěrečném Post scriptu, tvořícím kongeniální součást předcházejících textů./ Vznikání morytátů a legend odpovídá asi rozměru chronologické čáry Hrabalovy tvorby. Jsou to texty nejstaršího data / soudím podle Kaina / i nejnovější / reakce na čtenářskou odezvu Tanečních hodin / . Kromě toho i v samotném povahovém / formovém, metodicky skladebném / charakteru próz je znatelné rozvrstvení: Jsou to prózy ohňostrojové, absolutní a živelné imaginace [...], plné poetického fluida, jiné jsou tvořeny kolážním způsobem [...], jindy jsou založeny jako filosofická / v hrabalovském pojetí / polemika. Je pozoruhodné, jak tyto výtvořky, rozličné svým původem, svou inspirací i konečně technikou, tvoří ucelenou a ujednocenou platformu knížky, jež jako celek je svědectvím osobitého prožitku světa, je sama vlastně tím neopakovatelným prožitkem. Je homogenní a vnitřně organickou výpovědí tvůrce o všem, co se dostalo do dosahu jeho magnetické síly, síly rozrušující i svádějící, diabolické a hrůzně posvátné, protože schopné se ztotožnit s podstatou lidského fenoménu v jeho rozporné a rozlehlé jednotě. V tom je Hrabal vynikající a jeho talent v českém / a možná i světovém / kontextu jedinečný. Chtěl bych ještě zdůraznit, a jistě si toho povšimne vnímavější čtenář i odborně povoláná kritika, do jaké neobvyklé výraznosti a opravdové svobody vyrůstá místy v těchto prózách Hrabalův básnický jazyk. Česká řeč tu funguje jako plamen, ne už tedy pouhý prostředek vyjádření, nýbrž přímo zdroj života. Tady už bych se jako

autorově imaginaci, vnitřní inspiraci a výpovědi, v jeho umění slovesném v tradičním slova smyslu. Snad sem spadá i Legenda o Egonu Bondym a Vladimírkovi / = Boudníkovi /. Tuto vrstvu považují ostatně za nejkrásnější, která je mimoto novým důkazem, jak velkým umělcem Hrabal je. Do druhé vrstvy bych zařadil práce inspirované hlavně Hrabalovými zážitky a cest a vůbec vnějšími podněty, jsou to hrabalovsky transponované a osobitě deformované události, setkání, poznatky. Blíží se žánru kurzívy, reportáže, fejetonu, a ve většinou poněkud jiné podobě v novinách / např. v LN [Literárních novinách] / také již zčásti vyšly / Lamertzovy jehly, vzpomínka na květen 1945 /. Třetí vrstva je charakterizována tím, že z větší či menší části to jsou montáže cizích textů, a tady jsou dvě skupiny. Jednak Morytát o Královně noci, sestřih autentického deníku mladé venkovské dívky, a Legenda zahraná na strunách napjatých mezi kolébkou a rakví, což je vlastně přepracovaný text z knihy Toto město je ve společné péči obyvatel. A jednak jsou to úvodní Morytát, který napsali čtenáři, a závěrečné morytáty O zavraždění Anežky Hružové a O veřejné popravě. V nich autor vychází z dopisů svých čtenářů a z afér, které s tím měl. To jsou opravdu ojedinělé a dá se říci až skandalizující výpovědi o postavení spisovatele, sociologické a psychologické studie naší veřejnosti a v neposlední řadě totální intimní zpověď samotného autora, která nejen svým obsahem, ale hlavně samým faktem zveřejnění alespoň v povědomí čtenářstva / nedá se počítat, že bychom u nás měli odvahu vést nad těmi podněty do důsledků úvahy veřejně, v tisku / – tedy která alespoň v povědomí zčeří hladinu veřejné morálky a atmosféry jako máloco za dlouhá léta. – To jsou základní složky Hrabalova nového rukopisu, a provést jejich syntézu a hodnocení by bylo spíše věcí studie než posudku. Zdánlivá disparátnost od «pouhé» slepování cizích textů až po ezoterickou básnickou skladbu v próze, od poezie mýtů až po publicistiku všedního dne dává knize mimořádnou celistvou intenzitu, jakousi totalitu, která zasahuje mnoho živých otázek estetických a společenských a která především nečekaně a prudce probouzí otázky a asociace hluboko zasuté, zapomenuté nebo dosud neobjevené. V tom smyslu považuji tuto Hrabalovu sedmou knihu za dílo nejméně tak významné a sebe přerůstající, jako byli Pábitelé a Taneční hodiny”.

lektor dostával do poloh některých čtenářských dopisů, jejichž úryvkům dává autor místo v morytátech – s tím, že paradoxně pravdivými se mi jeví i ty úsudky, které jsou negativní. Zůstávají však omezeným osobním postojem, zatímco negace je v Hrabalovi obsažena jako výsledný klad docelující hodnota. Doporučuji knížku k vydání. Vzrušení, jež pravděpodobně vyvolá, je třeba zakalkulovat do jejích životadárných kvalit”.

M. Petříček porovnává nový text se staršími: “Nový Hrabalův rukopis není zdaleka tak ucelený a jednotný, jako např. Taneční hodiny nebo Ostře sledované vlaky, ale to neznamena, že by byl méně dobrý. Naopak, některé části tohoto rukopisu jsou bezesporu hrabalovštější než autorovy příběhové novely. To platí zejména o stříhových textech, pořízených jako montáž z různých staré obskurní literatury /ze snářů, životopisů svatých, ze soudních protokolů apod. / Já-drem rukopisu ovšem zůstávají morytáty / většinou známé z časopiseckého otištění / a legendy, z nichž Legenda o Julince patří nepochybně k nejlepší Hrabalově próze vůbec. [...]. Na-proti tomu se domnívám, že povídka Vepřové hody je slabší, příliš lacině humorná; záleží ovšem na autorovi, chce-li ji v souboru ponechat”.

Posudek J. Vohryzka potvrzuje podobnou tendenci: “Hrabalovy Morytáty jsou povídky a texty nesmírně hrabalovské, a zároveň představují v jeho tvorbě něco nového. Přestože zapadají velice věrně do jeho tvorby ve všech jejích známých rysech, jsou posunem a obohacením rejstříku, význačným přes svou relativní nenápadnost, způsobenou tím, že Hrabalovy znaky jsou ve svých nejhrubších rysech naopak tak nápadné. Už v Inzerátu začal Hrabal opouštět přímou výpověď jako generální způsob výrazu a v Morytátech tuto oblast rozšiřuje a zvrstvuje. Pokud jde o formální stránku věcí, myslím, že to je první knížka, ve které Hrabal projevuje jazykovou bravuru. Po Pábitelích se zdalo, že bravura je něco, co by Hrabala mohlo jedině ohrozit, znivelizovat. Morytáty ukazují, že si Hrabal svůj náboj uchoval v původní síle a rozvinul jej v takové míře, v jaké to po Ostře sledovaných vlacích skoro ani nebylo možno očekávat. Domnívám se, že Morytáty jsou po Pábitelích a Tanečních hodinách nejlepší Hrabalovou knížkou”.

Kromě nahlédnutí do vnímání Hrabalových děl v systému nakladatelství Československý spisovatel, archivní složka s lektorskými posudky ukazuje jistou homogenitu jednotlivých posudku podle doby jejich vzniku: v případě *Vlaků* v srpnu-září 1964, v případě *Legendy* v časovém rozmezí celého měsíce března 1967. Datace dostupného strojopisu *Morytátů a legend* potvrzuje tuto chronologii; tedy chronologie vzniku dvou variant *Kaina* dovoluje považovat *Ostře sledované vlaky* jako starší text, *Legendu o Kainovi* jako mladší. Tím vzniká zajímavá

otázka o vývoji Hrabalovy poetiky na konci 60. let: Legenda by mohla být jedním, ranním případem Hrabalova literárního *regressus ad originem*?

V 1969 měla vyjít *Poupata*, soubor povídek, k nimž patřil celek textů Setkání a návštěvy, rozdělený na deset číslovaných paragrafů bez názvu a obsahově samostatných; šestá část tohoto celku je podle editora *SSBH/2-3* Václava Kadlece Fádni stanice, šestistránkový povídkový text, který se vyskytuje tak v **S 2.5**¹⁰⁴ (novější a neúplnější ze strojopisů *Poupat*), jak v **S 3.12**¹⁰⁵, strojopis, který tvořil pravděpodobně další či druhou část ranějšího **S 2.5a**. V komentáři čteme, že “název povídky zde není explicitně obsažen, avšak jde nepochybně právě o tento text, často autorem zmiňovaný jako jeden z «copánků, z nichž upletl *Ostře sledované vlaky*»”¹⁰⁶. Dělení různých částí strojopisů, které formovaly celek *Poupat*, je odůvodněno především tím, že druhý a třetí svazek jsou editory koncipovány jako dvě porce prvního nepřetržitého uměleckého vrcholení autorovy poetiky v padesátých letech. Konkrétně byly texty z *Poupat* zařazené v obou svazcích podle “chronologie vzniku textu (doložené či pravděpodobné)”¹⁰⁷ od roku 1949-50, což potvrzuje editorův názor o hypotetickém datování povídky Fádni stanice (tištěna samostatně teprve v *SSBH/3* v roce 1992) v roce 1953.

Šestý oddíl strojopisného souboru Setkání a návštěvy se otevírá *in medias res* a představuje v časové a prostorové jednotě svérázný vyprávěcí sled zcela založený na povídání. Děj je totiž statický: na prostředí malého vlakového nádraží probíhá rozmluva mezi postavami hrdiny-vypravěče v ich-formě a panem přednostou, rozmluva, jež určitě už několikrát proběhla a jež se skládá konkrétně z řady epizod znovu připomínaných a vyprávovaných, které představují společné téma ve skupince postav. Způsob vyprávění v přímé řeči je blízký k hospodské historce tím, že je epizodové a stylisticky dokonalé ve své pravděpodobnosti: karikaturní vyprávění, v tomto textu založené na přerušení a pokračování stejné sekvence příběhů jako v dvojhlasovém monologu, připomíná Pepinovský proud a je pravděpodobně stylistickou záputkou pak ještě přepracovanou ve *Vlacích* směrem k románu i k filmovému způsobu podání zprávy – tedy pevně stylizovanému. Povídání je totiž jádrem povídky, ukončené významným závěrem, který cituji: “Optal se mne [přednosta]: Tak co, chtěl byste zase sloužit? Řekl jsem: Chtěl, tak jak tady jsem, hned, od hodiny. Stejská se mi po tom. Škoda, že jsem od toho šel. [...] Vstal, tisknul mi dlouze obě ruce a téměř prosil: Jen zase přijďte, jak bude mít vlak zpoždění, jen se

104 Připomínám, že obsah strojopisu S 2.5 je uveden na jeho třetí číslované stránce jak následuje (viz *SSBH/2* s. 229): 1. Etudy, 2. Slíční střelci, 3. Zápisník snů, 4. Slavná Wantochova legenda, 5. Setkání a návštěvy, 6. Bambino di Praga, 7. Amor a Psyché, 8. Krásná Poldí, 9. Majitelka hutí, 10. Akademická kantáta. Oddíl číslo 6 Setkání a návštěvy, od s. 216 (rukou přečíslovaná 128) do s. 223 (rukou přečíslovaná 135 – stránkování listů je nesouvislé) odpovídá textu Fádni stanice.

105 Pro popis S 3.12 viz *SSBH/3* s.270.

106 *SSBH/3* s. 280.

107 *SSBH/2* s.227.

tady zastavte. Anebo přijďte jen tak večer a budeme si zase vypravovat. Udivil jsem se jako vždy: Co, zase to samé? Přednosta položil ruku na moji šij a necháváje ji tam, ujišťoval mne, hledě mi bez legrace do očí: Ano, to samé, nic než to samé, já to můžu slyšet napořád!”¹⁰⁸

V závěru se vyskytují dva důležité prvky: potvrzuje se citová hodnota opakujícího se vyprávění, která je spjatá s jediným konkrétním narativním faktorem, tj. s faktem, že hrdina-vypravěč sdílí milé vzpomínky z kontextu a v kontextu, na němž se už nepodílí, protože z důvodu čtenáři neznámého odešel z práce. Z hlediska významu, tyto prvky činí text velice otevřeným: v konverzaci, vztah povídání a vzpomínky způsobuje, srkz hrdinův stesk, určité napětí mezi tím, co bylo a tím, co může být v budoucnosti, mezi tím, co je dáno a tím, co dáno není. Hrdina se buď do práce vrátí nebo ne, ale mimo povídání je cítit množství neznámých významových faktorů, což je příznačné pro strukturu textu a činí smysl nepředvídatelným. Fádňi stanice je tedy dobrým příkladem *otevřenosti* podle Ecova pojetí: srkz širokou škálu možných interpretací smyslu, dovolí čtenáři, aby se zapojil do dynamického vztahu mezi textem a jeho významem. Ne náhodou, podle mého názoru, Hrabal zařadil tento text do souboru *Poupata*: jako epická Krásná Poldi, texty ze Setkáních a návštěv a povídka Kain – jak je zřejmé ze srovnání s Legendou o Kainovi a s *Ostře sledovanými vlaky* – má také Fádňi stanice velký interpretační potenciál.

Kain, patrně nejstarší a hlavní předobraz dvou variant z let šedesátých, byl zveřejněn jako poslední – pravě jako epos *Krásná Poldi* – a to v roce 1990 v souboru krátkých próz *Schizofrenické evangelium* (Melantrich).

Strojopis naznačený jako **S 2.1** a nazvaný Židovský svícen 1949 v Literárním archivu PNP není. Strojopis, který “pochází pravděpodobně z druhé poloviny padesátých let (typ stroje, druh papíru) a byl použit při přípravě Poupat”¹⁰⁹ měl, dle obsahového záznamu sepsaného na druhé textové straně, zahrnout text nazvaný “Kain” jako první ze sedmi, z nichž se skládá¹¹⁰ – tak by měl text kód S 2.1.1. Nepřítomnost strojopisu nepředstavuje překážku nepřekonatelnou při pátrání po originálním materiálu, poněvadž text povídky vybraný pro vydání v *SSBH/2* pochází z jiného strojopisu, tj. **S 2.3**, s názvem Starý Werther, který obsahuje kromě Kaina (**S 2.3.4**) texty jiné než S 2.1 a nejen fikční, ale je patrně starší: jeho kopie **S 2.3a**, poněkud neúplná a také nezachována v LA PNP, byla Václavem Kadlecem datována “na počátku 50. let”¹¹¹. S 2.3 – naštěstí zachovaný v LA PNP – je konvolut textů z první poloviny 50. let opa-

108 *SSBH/3* s. 162.

109 Z komentáře Václava Kadlece, *SSBH/2* s.227.

110 Pripomínám, že jsem kompletní seznam zdrojů (těch použitých při tom výzkumu i těch zpracovaných editory *SSBH*) i s příslušnými popisy uvedla v kapitole 4.3, *Pracovní materiály: Hrabalovy strojopisy a tištěné podklady*.

111 *SSBH/2* s. 228.

třených předmluvami autorem podepsanými a datovanými 1981. Všechny texty dal tentýž rok do jednoho svazku Jaroslav Kladiva, Hrabalův kamarád a ctitel jeho díla.

Obtížnost spočívá v tom, že by bylo v takovéto práci přinejmenším zajímavé i přínosné mít před očima další verzi textu, z něhož pramenily dvě varianty, o jejichž chronologii také moc neznáme. Dojít k přesnému datování vzniku jednotlivých původních textů Kain a Fádni stanice tak jako jejich vývoje a transformace na dva samostatné a velice odlišné texty *Vlaků* a *Legendy* je nemožné. V případě Krásné Poldi (především jejího původního básnického znění) jsme mohli aspoň pozorovat způsob autorovy práce na vznikajícím díle, zatímco v případě Kaina máme k dispozici jen fragmenty původního podkladu, už ve zdokonalené podobě – to platí pro původní povídku a pro variantu *Legenda o Kainovi*. V případě novelové varianty nejsou dostupné žádné doklady o fázích, které předcházely knižní vydání. Podle Václava Kadlece, “znění S 2.1.1 je pozdějšího data a bylo podkladem pro text *Legenda o Kainovi* v knize *Morytáty a legendy* (ČS 1968), který bude obsažen v 5. svazku těchto *Spisů*”¹¹².

Editoři *SSBH* se spolehli na autorovy zmínky o vzniku původních textů v rozhovorech, předmluvách a výkladových rozpravách; rozhodli se tedy publikovat text Fádni stanice jen samostatně, zatímco považovali za zcela nespolehlivé zdroje díla vydaná v šedesátých letech. V tom spočívá zásadní problém, protože se ediční komentář vzdaluje od pole edičního a zasahuje do toho literárněhistorického a literárněkritického. Je to případ druhé části ediční poznámky *SSBH/2*, podepsané Karlem Dostálem, kde čteme: “Hlavní zásadou při textové přípravě tohoto vydání Hrabalova díla nemůže být obvykle používané znění podle posledního otisku; autor ponechával svým rozmanitým editorům a redaktorům značně volnou ruku a redigované znění se mnohdy liší od původních strojopisů z autorovy ruky nad veškerou myslitelnou míru. Ukázky ze závěrů *Kaina* (později *Legendy o Kainovi*) [...] naznačí dostatečně, oč tu běží”¹¹³. Vedle konotačního charakteru zprávy o nespolehlivosti tištěných verzí Hrabalových děl ze 60. let, důležité je, že v porovnání na s. 230-232 jsou strojopis *Kaina* a tištěná *Legenda o Kainovi* (tak jako strojopisná a tištěná *Jarmilka* v druhém příkladu) představené jako původní a zásadně zredigované verze stejného díla. Jinými slovy, Dostál ztotožňuje text *Legendy o Kainovi* vydaný v 1968 s radikálně “redigovaným zněním” původní povídky *Kain*, vycházející z mylného předpokladu, že se jedná o stejné dílo. To, co Hrabal tvrdil ve výše citovaném úryvku z *Post Scriptu* k *Legendě o Kainovi* je totiž nepravdivé, což lze docela snadně prověřit srovnáním strojopisu původní povídky S 2.3.4 se strojopisnou *Legendou* v S 5.2. I kdyby Dostál

112 *SSBH/2* s. 223. Jak jsem uvedla, strojopis se nezachoval, tak nebude možné ani porovnat *Kaina* ze strojopisu S 2.1 se strojopisnou variantou *Legendou o Kainovi* v S 5.2.

113 *SSBH/2* s. 230.

použil při porovnání dvou “Kainů” dnes ztracený strojopis S 2.1 – podkladem prý pro Legendu –, citovaný závažný úryvek Kaina je zcela shodný se závěrem zachovaného strojopisu S 2.3.4, tedy by se stejně jevil jako nepřijatelný příklad vnějších zásahů do textu povídky. Strojopis S 5.2 se datuje kolem roku 1967 a není důvod, proč bychom toto datum přehledli. Kain a Legenda o Kainovi jsou totiž dva odlišné texty, napsané v odlišných tvůrčích dobách a pro odlišné kontexty.

4.1 Varianty Kaina

Z hlediska textové analýzy jsou dostupné bohaté zdroje, všechny ale ve stejném stavu definitivnosti, jež nebudu probírat v chronologickém pořadí podle domnělého data dokončení, nýbrž tématicky. Ve vývoji tématu Kaina se povídka z 1949 jeví jako předobraz varianty *Ostře sledované vlaky* a druhé varianty Legendy o Kainovi, jež tvoří však návrat k původní povídce ve výstavbě i v obsahu. Bude v tomto případě snadší se zabývat v první řadě poslední variantou a teprve potom analyzovat “mezivariantu”¹¹⁴ *Vlaků*.

Kain je téma velice frekventované badateli a literárními kritiky kvůli tomu, že změny jsou viditelné v postupném vývoji narativního jádra, nejenom v stylistickém předělání. Neprobíhá tu radikální formální změna jako v případech *Krásné Poldi* a - ačkoli s jiným výsledkem - *Příliš hlučné samoty*. Naopak Kain, pozvolna rostoucí od původní povídky s dodatkem Fádňní stanice, ústí nakonec do jednoznačnosti jednak *Ostře sledovaných vlaků*, jednak Legendy o Kainovi. Oba tyto texty jsou formálně i obsahově konzistentní a definitivní; vycházejí ze stejné “existenciální povídky”, avšak jsou bezpochyby samostatné.

V předchozí kapitole jsme zjistili svérázné střihání, přerozdělení, vyloučení celých smyslových pasáží, spolu s radikální stylistickou proměnou díla, jež vymezila původní významovou mnohost. Mezi předobrazovými texty *Krásná Poldi* a Kain je však zásadní rozdíl, jenž se nutně promítá do vývoje jednotlivých variant: v *Krásné Poldi* je epická stránka zakládajícím prvkem významu díla, poněvadž se smysl díla zviditelňuje díky textové výstavbě a je pozměněn v prozaické variantě. Z formálně vyhraněného a významově otevřeného eposu vytvořil tedy autor něco jiného, dílo, v němž se vztah formy a významu změnil. Radikálním posunem od eposu k povídce – tedy změnou formy – odstraněním celých slok, jejichž obsah přispíval k mnohoznačnosti smyslu, a nahrazením původního, otevřeného závěru jediným explicitním a

¹¹⁴ Podobný pojem “meziverze” použil Václav Kadlec v příspěvku nazvaném “Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal” v souboru *Hrabaliana* (Prostor, Praha 1990, s. 11-36), kde ale měl na mysli Legendu o Kainovi, zatím považoval *Vlaky* za “definitivu” (s. 22) v poetickém postupu od existencialismu k politické realitě.

jednoznačným, autor vytvořil text funkčně dokonalý, avšak významově omezený. Případ Kaina je rozdílný tím, že významový posun od Kaina ve *Vlaky* a od Kaina v *Legendu* nesouvisí se změnou vztahu mezi formou a smyslem, ale s proměnou jednotlivých významů. Zásadní budou tedy otázky naplnění a vyprázdnění smyslu a způsobů, jak se významy pohybují v pestrém procesu stylizace, ve využívání jazykových prostředků, jež je pro Hrabala tak příznačné.

Určení vývoje dějové linie může být účinný krok k poznání dalších Hrabalových literárních postupů. V nejnovějším ze dvou variantních textů se autor vrátil k původnímu znění a schválně s velkou věrností znovu prošel jeho průběh. Existenciální povídka *Kain* a *Legenda o Kainovi* se odehrávají ve stejném sledu pasáží, jež tvoří dějovou kostru původní povídky i její varianty. V *Kainovi* je vyprávění rozděleno do deseti číslovaných částí, v *Legendě* do devíti titulovaných paragrafů plus jednoho *Post Scriptu* obsahujícího autorův komentář; v obou případech děj plyne v chronologickém postupu a v časovém rozmezí několika měsíců. Dějovou linii povídky předložím stručně, se shodnými oddíly z *Legendy* v závorkách.

Dějová linie v povídce *Kain* (a v *Legendě* o *Kainovi*):

1. Část I (*Kain odjíždí*): hrdina jde koupit jizdenku do nahodilé destinace, kde má v úmyslu spáchat sebevraždu. Potká ve vlaku černou sadařku, s níž navazuje rozhovor a již svěřuje svůj cíl. Sadařka omdlí.
4. Část II (*Kain se nestačí divit*): hrdina zavolá konduktérku na pomoc omdlelé sadařce a uvědomí se, že konduktérka je slečna Máša, do které je zamilovaný. Náhodné setkání s Mášou změní původní hrdinův plán a oddaluje jej na následující den: hrdina s Mášou stráví noc.
5. Část III (*Kain si zůstává věrný*): hrdina vstává, a v obraze Ježíše, který visí nad Mášinou postelí pozná příbuznou duši, která přijala oběť vlastního života. Tak si rozhodne pro svou sebevraždu. Brzy ráno utíká z Mášina bytu, když ona spí, kupuje nový lístek (ten původní zapomněl u Máši), přijede do Bystřice u Benešova a v hotelovém pokoji se odehrává samotářský spor hrdiny sama se sebou. Hrdina totiž ztrácí odvahu a vzdaluje se od svého cíle (popis strachu a starý muž na schodišti); *ex abrupto* návrat do koupelny, kde se uskutečňuje “koncert smrti”, s popisem dlouhých okamžiků, krása se mění v zoufalství umírání. Čtenář se teprve dozví, že se hrdina jmenuje Bogánek.

6. Část IV (Kain v nemocnici): hrdina se probudí v nemocnici jako “někdo jiný”, o něho pečuje doktor Gall, který pro tuto chvíli nepromluví; navštíví ho Máša, která ho miluje. Při Mášině návštěvě se motocyklista s amputovanými nohama probudí a v bolesti mrští plným bažantem. Bažant se rozbije u zdi nad hrdinovou postelí a kapky moče spadnou Máši do vlasů.
7. Část V (Kain se stává literátem): doktor Gall a hrdina projednávají důvod, či respektive absenci důvodů k hrdinově sebevraždě a hrdina vysvětluje svůj pohled na tento čin, prohlásí sama sebe za nového člověka a svůj čin za “neopakovatelný, jedinečný a vzdálený”.
8. Část VI (Kain se už nenašel): hrdina přemyslí o budoucnosti a o těžké minulosti, navždy poznamenané zločinem.
9. Část VII (Kain je špatné znamení): zpátky do služby na konci dubna; boží muka s “kamarádem” Kristem v plavkách v národních barvách. Hrdina se cítí ve středu zlomyslného zájmu všech těch, s kterými navazuje kontakt, až setkání s Mášou a setrvávání jejího zářivého obrazu nahrazuje podráždění. Kapitola končí pocitem viny z válečné skutečnosti (odkaz na Růsy a na německé vlaky).
10. Část VIII (Kain se bojí): vlak SS, hrdinovi hrozí smrt.
11. Část IX (Kain se žení): hrdinovy reflexe o osudu a nespravedlnosti, paralela s Kristem. Máša bude mít dítě.
12. Část X (Kain se žení): hrdina narazí na scéně po přestřelce, zastřelí hlídkov
1.
ou zbraní německého vojáka volajícího “Mutti” a je pak smrtelně zraněn bloudivou střelou.
Hlavní námět ke konfrontaci se nachází ve značných smyslových dodatcích po celém textu, jež spočívají v rozšíření již existující textové látky a v přidání zcela nových úryvků v epizodové podobě. Jako příklad prvního typu uvedu v tabulce č. 4 začáteční příhodu povídky.

Tabulka č. 4: smyslové dodatky – Incipit

Kain	Legenda o Kainovi
<p>Přišel jsem ke staniční kase a pravil jsem slečince: - Jízdenku. - Kasírka okénkem odpověděla: A kam, pane výpravčí? - Tu jsem se zamyslel a řekl jsem: - Pojedu, slečno, tam, kam se váš zrak podívá napoprvé. - A slečna, protože myslila, že jde o konverzaci, usmála se: - Jak to napoprvé? Vždyť na lístky se dívám denodenně. - A rozesmála se a byl jí viděti zlatý š pičák. - Tedy podívejte se mi, slečno, do očí a levou rukou jako pouťový papoušek vytáhněte moji jízdenku, - a zamnul jsem si ruce a myslil jsem, že jsem slečnu kasírku doběhnul. Ale ona byla chytřejší. Odpověděla bez váhání: - Já mohu, pane výpravčí, dávat lístky i potmě. Dala bych vám zase jen ten lístek, který bych já chtěla. - Smála se zase ona a houpala se drze na židli. - Tedy sedmý sloupec, sedmý řádek zprava doleva, jako u židů. - Zašeptal jsem a hlas se chvěl. Slyšel jsem potom, kterak jízdenka jest v datumovacím stroji proštípnuta. Osvětleným okénkem se naklonila ryšavá kadeř. - Bystřice u Benešova. Dostanu šest korun padesát haléřů. Jste dneska nějak smutný, pane výpravčí. - Řekl jsem: - Tak nějak, - a odvrátil jsem se od ochotných očí.</p> <p>[SSBH/2 s. 7, 1]</p>	<p>Přišel jsem ke staniční kase a řekl jsem slečince: Jízdenku! Kasírka vykoukla okénkem a pravila klid'ánko: Nojo, ale kam, pane výpravčí! A tu jsem se zamyslel a pravou rukou jsem si přejel obočí: Pojedu, slečinko, tam, kam se vaše voči podívají poprvé. Avšak ona myslela, že jde o společenskou konverzaci, a odpověděla mi: Jak to poprvé. Vždyť se na ty lístky dívám dennodenně! A šklebila se a hyzčila a byla hezká, i když byla ošklivá. Tu jsem se zamyslel a zamnul jsem si ruce. Tedy, slečno, dívejte se mi do očí a levou rukou jako pouťový papoušek vytáhněte můj los. A zase jsem se smál já, protože a poněvadž jsem myslel, že jsem ji doběhnul. Ale ona byla chytřejší svého zjevu. Odpověděla bez váhání: Koukněte se, pane výpravčí. Já můžu a taky v noci dávám ty lístky potmě. Dala bych vám tedy stejně lístek, který bych chtěla! A houpala se na židli a měla ze sebe radost, že jí to tak jde. Mě však už to přestávalo bavit a řekl jsem tvrdě: Tedy sedmý řádek, sedmý sloupec, a vůbec všechno co jde na sedm. Jako u židů! A hlas se mi tak v hrdle chvěl, že jsem se k němu zkraje ani nechtěl hlásit. Ale byl to hlas můj, protože když jsem to řekl, ztichly i současně moje rty. A to chvění se přeneslo do nich a tak se mi chvěl spodní ret, že jsem si na něj šáhl. Slyšel jsem, jak ta jízdenka je v datumovacím stroji proštípnuta a jak se ke mně naklání ryšavá kadeř té kasírky jak ohnivý kulový blesek. Pravila: Bystřice u Benešova, a dostanu šest korun padesát haléřů. Ale jste dneska nějak nesvůj, pane výpravčí! Která vám srdce trápí? Řekl jsem legračně: Ta zubatá, a ona se houpala na židli a smála se, protože nevěděla. Vyšel jsem z čekárny ven.</p> <p>[SSBH/5 s. 291, Kain odjíždí]</p>

Dosah autorovy intervence je jasně viditelný z uvedeného příkladu: vyprávění ve variantě věrně sleduje text původního znění a na něm uspořádá do vrstev celou řadu nových prvků. Text zvýrazněný v červené barvě se vyskytuje jen v daném znění: v Kainovi jde o jediná slova, která byla zcela vynechána z nové varianty, v Legendě se jedná o nově přidáný text. V tomto případě tak jako v Krásné Poldi se domníváme, že začlenění nových prvků do původního textu je provedeno konzistentním způsobem a že text je tím zahuštěn. Slova podtržená byla poněkud

pozměněná nebo přemístěná v přesunu od původního textu do varianty, ale bez dopadu na jejich významu.

Zásahy pozměňují obsahovou i formální tvář textu s výsledkem vyrušení celkového smyslu textu: pasáž o hrdinově hlasu vyvolává pocit odcizení v kontextu jinak poněkud ironickém a časté minimální dodatky objasňují a vysvětlují jinak už vymezenou situaci. Rejstřík textu varianty je snížen použitím hovorových výrazů v přímé řeči a přidáním spojek *a/ale* v nepřímé na prodloužení vět. Dokonce i specifická intrpunkce ovlivňuje vnímání: v Kainovi se nevykytuje ani jeden vykřičník, v Legendě je jich 156, ať v přímé nebo nepřímé řeči. Autor důkladně přepracoval celý text; složité přepracování varianty vzhledem k předobrazu je základním tvůrčím záměrem nejnovější varianty Kaina.

Nápadnější změny v odstavcích s epizodami ve variantě ilustruji na následujících ukázkách; jak bude na nic patrné, v několika případech delší nové úryvky byly vestavěné do přepracovaného materiálu. Významový dopad toho procesu v rámci celku textu kolísá: v prvním příkladu níže uvedeném, před epizodou návštěvy kontuktérky Mášy, vyskytující se v původní povídce i ve variantě, je v Legendě vyprávěna epizoda nedorozumění směšného charakteru: “Konečně když vstoupila, hleděl jsem na ni jako na zjevení. Měla světlemodré, hedvábné šaty, tmavomodrou rádiovku a kabát měla přeložený přes ruku. Hleděla neurčitě na naši místnost a bylo viděti, že má strach. Když konečně se odvážila zaostřit svoji pozornost na postele, podívala se směrem ke mně a usmívajíc se, šla po červeném kokosovém běhounu do koutka k mé posteli, sledována pohledy ostatních. Kývl jsem na ni tou volnou rukou, dával jsem jí znamení očima a bylo mi příjemno ji viděti, lahodno ponořiti se do jejího milého zjevu. Avšak ona se zastavila u postele přede mnou! Naklonila se k lůžku a políbila bledého mladíka, který po ní vztahoval ruce! A ona slzela a smála se, jako by jí byl navrácen samou smrtí! Říkala mu Karlíčku a dávala mu modrou stužkou převázané cukroví. Tedy nebyla to má zachránkyně. Zavřel jsem oči a slzel dovnitř. Jen jsem naslouchal, jak ti dva se nepochopitelně radují, že už je po operaci a že zase bude všechno dobře a že se tak těší na ten den, až půjdou z nemocnice domů”¹¹⁵.

Hrdina si nepamatuje na tvář milé konduktérky a tak nepoznává neznámou holku, když ona vchází do místnosti. Ztracená paměť se vrací teprve fyzickou bolestí: “Řekl jsem: Sedněte si, slečno! a ona, jak byla zmatena, mi sedla na tu bolavou ruku! Vykřikl jsem a slzy mi odplavily její zjev a zkřivená tvář mi zdeformovala celou místnost. Taky v té bolesti jsem si na všechno vzpomněl, vzpomněl jsem si na jízdu vlakem, na Mášin pokoj a na Krista”¹¹⁶. Epizoda dodává ironický tón kapitole “Kain v nemocnici” (v povídce část IV) a okamžik setkání s

115 *SSBH/5* s. 306.

116 *SSBH/5* s. 306-307.

Mášou následně ztrácí něžnou atmosféru, kterou mělo v původním znění. Máša je v Legendě představována jako trochu roztěkaná holka, zatímco jádrem vyprávění je sám hrdina se svými myšlenkami, které však zůstávají nevyslovené: “Chtělo se mi jí říci něco tuze milého, ale tam na druhém konci sálu se probouzel z narkózy motocyklista”¹¹⁷. V Kainovi je Máša zmatena z ostychu, epizoda bolavé ruky ironicky přerušuje napětí setkání, které se však zase projeví po malé nehodě, spolu s erotickým nábojem spočívajícím nejen v blízkosti (která neodradila hrdinu od jeho cíle na začátku), ale v hrdinově nové náklonnosti k životě po sebevraždě: “Všimnul jsem si v její bezprostřední blízkosti, že má hnědé šaty, přepásané fialovým páskem, hnědé boty s vysokým podpatkem a hlavu vyčesanu jak v medailónku. Když usedla, dala si nohy křížem a lýtka se jí zableskla a bylo viděti, že má kalhoty slézové barvy. Čtrnáct párů očí hledělo na její houpající se nohu. Máša když to zjistila, zastavila se a zčervenala. Pak mi vyprávěla o vlacích, o přednostovi a o šatech, které si ušila. Hleděl jsem oknem ven a toužil jsem po Máše tak prudce, že jsem položil zafačovanou ruku do jejího klína. Ležela tam jako bezmocné štěňátko. Dobře jsem cítil její teplé maso a čisté formy. Všimnul jsem si též, že má malé kotníky. Chtělo se mi jí říci něco pěkného. Naklonil jsem se k ní a zašeptal jsem: – Má mámo. – A ona to pochopila a usmívajíc se, klopile oči a kývala hlavou, jako že rozumí, co jsem tím chtěl říci”¹¹⁸. Nová zdánlivě okrajová epizoda změnila smysl původního textu, v tomto případě s komickým účinkem, který se v původním textu nevskytuje.

Další velmi nápadná odbočka od narativního základu původní povídky je případ sebevraždy Doktora Galla. Téměř čtvrtina páté části Legendy o Kainovi, “Kain se stává literátem” je věnovaná vyprávění rituální sebevraždy doktora Galla, která se v původním znění vůbec nerealizuje. Hrdina

V obou textech probíhá podobná rozpráva hrdina o etickém a estetickém gestu sebevraždy a o její hodnotě v budoucnu lidstva, rozpráva, která má svůj popud v Gallově nepochopení hrdinova důvodu k smrtelnému činu. V Kainovi promluví doktor Gall: “Poslyšte, mně pořád nejde na rozum, že jste neměl důvod. Například: Mne netěší život, tedy mám důvod k sebevraždě z omrzelosti života”¹¹⁹. Hrdina: “Říkám vám, že sebevražda se stane etickým i estetickým uskutečněním nejen jedince, ale rodin, rodů a celých národů. Bude vyvrcholením kultur a bude koncipována umělci a estéty. Bůh se bude jednou modlit k tomuto vítěznému člověku, protože bude zbytečný. [...] A tak namísto nesmyslných válek budou kolektivní sebevraždy celých národů. Dle obrazů činkvečenta. Speditérské vozy s důmyslně sestavenými skupinami

117 *SSBH/5* s. 307.

118 *SSBH/2* s. 17-18.

119 *SSBH/2* s. 18-19.

mrtvol budou zasílány jako vzorky. Vysoké školy budou vyučovati této disciplíně. Lidé budou pouze šťastní. Představa nebe zmizí. Pokoříme tak boha a vrátíme mu to, co učinil našim prarodičům. Vyženeme ho ze srdcí našich”¹²⁰.

V Legendě je předpoklad nepochopení a následující kuriozity doktora Galla značně upravený. Touha doktora Galla po sebevraždě, které si hrdina všimá při konverzaci, se stává rozhodující ve stylizování sebevraždy jako rituální čin: “Podívejte se třeba na mne. Mě netěší život. Mám důvod k sebevraždě. A proto ji nemohu udělat! Byla by to zbabělost. Ale já po ní toužím! Volám ji. Lákám ji dennodenně. Jsem hnusně zbabělý, protože jsem nikdy nemiloval život. To, že bych si vpálil kulku do čela, by byl jen poslední článek v řetězu těch ostatních ohavností. Pro mne zatím je nejtěžší zůstat na světě. A tak setrvám. Dennodenně vstávat, tímtež kartáčkem si mýt páchnoucí zuby, dennodenně oblíkat tento bílý plášť, dennodenně usedat k hnusnému žrádlu, dennodenně uléhat a čekat, zda milosrdný sen nezmuchlá duši v přijatelnou kouli. Dennodenně všechno na jedno kopyto, a nikde z toho uniknutí. Kamaráde, ležím ve vaně už patnáct let, a krev mi tak pomaloučku uniká!”¹²¹

Na to odpovídá hrdina: “Říkám vám, příteli, že sebevražda se stane etickým i estetickým měřítkem nejen jedince, ale rodin, národů. Bude vyvrcholením kultury a bude tvořena umělci i estetiky. Myslím, že i Bůh se bude jednou modlit k tomuto novému člověku, který svou vůlí překoná zákon strachu a ocitne se tak v srdci samého Boha. Nikdo v budoucnosti nebude toužit se opakovat! Nikdo v budoucnosti si nebude přát býti počítacím strojem! Naopak! Touha po kvalitativním proměnění bude již vštípena na střední škole. Každý již jako mladík si ponese představu, již ostatně může stále zlepšovat, dle které skončí jeho prozatímní pouť. A život, pokud bude, tak bude jen radostí a přitakáváním! Vždyť bude nutno i vymyslet i jiné nebe! Veliké a hlavně nové úkoly nás čekají! Ale je nutno míti a vybudovati historii, učitelku sebevražd! Ale ne sebevražd z hladu a nešťastných lásek, které nám jenom škodí, ale těch pravých a krásných sebevražd z omrzlosti, těch sebevražd, jichž příčin se nikdy nedozvíme, protože byly spáchány jen tak! [...] Doktore, teprve teď, když se koukám na ten můj čin, rdím se! Hanbím se! Fuj! To přece nebylo hodné člověka se středoškolským vzděláním! Ještě že jsem si usmyslel, že se budu pozorovat až do toho okamžiku, když duše opouští tělo!”¹²²

Bizární epizoda ve sklepě nemocnice, již sám hrdina vyprávuje v surreálním rozporu se skutečností děje, se vyvíje dle očekávání hrdiny a určitě i čtenáře: “A když jsme scházeli do sklepa, již jsem věděl, že mne očekává něco nezvyklého, něco, co doktor chtěl, aby se stalo histo-

120 *SSBH/2* s. 19-20.

121 *SSBH/5* s. 308.

122 *SSBH/5* s. 309-310.

říí, příkladem. [...] Kolem toho skrčence stáli v kruhu tři muži s bledými tvářemi a stále byli strnulí hrůzou, protože zkoumali, zda by to i oni mohli udělat.”

Tři muži, či členové komise, jsou okresní soudce, četnický strážmistr a zapisovatel, jemuž hrdina má podat svoje svědectví. Epizoda končí přeháněním, hrdina prohlašuje že “Doktor Gall je chlapák”¹²³, a než odchází zpátky do místnosti nemocných posílá mrtvole “hubičku”¹²⁴. Tato epizoda uzavírá dějovou sekci v nemocnici, a následující kapitola v textu varianty, “Kain se už nenašel”, se drží dějové linie původního znění. Také v tomto případě se vyprávění jeví jako odcizující, epizody jsou samy v sobě uzavřené, mají silný dopad na bezprostředné vyprávěcí okolnosti, však představují být funkční v celku textu, jsou významově slabé jednotky.

Tendence, kterou jsme pozorovali v přepracování Krásné Poldi, lze pozorovat i v přepracování Kaina: sklon k obohacení textu vysvětlujícími detaily pečlivě komponované činí variantu extrémně složitou, však omezuje interpretační možnosti, protože se text stává na smyslové úrovni relativně jednoznačným.

Stylistické shody a odlišnosti mezi Kainem a Legendou o Kainovi tvoří podstatu toho, co bychom mohli chápat jako velmi specifický dialog dvou fází autorské poetiky. Hrabal se vrátil k nevydané povídce s nepokrytým úmyslem upoutat na ni pozornost. Post Scriptum k textu Legendy slouží jako návrh k interpretaci. Vytrvalé odvolání nejen na případ Kaina, ale také na starší popud k reflexi vzniklé teprve v povídce má vlastní smysl v rámci uměleckého textu a ovlivňuje interpretaci svou exegetickou podstatou. V Post Scriptu se totiž autor soustřeďuje na biblické téma Kaina v prohlášení, které by se hodilo i k původní povídce. Klíčové jsou protikladné podněty determinismu a indeterminismu, predestinace a svobody, a představa aspoň dvou perspektiv, ze kterých se lze podívat na tento případ *auto*-bratrovraždy, tedy perspektiva Kainova a Hospodinova: “Postupujeme-li s Kainem z přítomnosti do budoucnosti, musíme sdílet s Kainem jeho svobodu, a tedy indeterminovanost jeho rozhořčení na Hospodina jako na intelektuálního původce bratrovraždy. Díváme-li se však na Kainovu situaci ze stanoviska majitele všech časů, Hospodina, s odporem pochopíme, že Kainův život byl už předem determinován při obětování, aniž Kain co udělal, ba naopak, že byl označen na čele už v situaci, kdy nevinně obětoval”¹²⁵. Post Scriptum představuje podnět k možné interpretaci díla, však především zdůrazňuje souvislost posledního Hrabalova Kaina s prvním.

123 *SSBH/5* s. 312.

124 Tamtéž.

125 *SSBH/5* s. 327.

Nápadný odkaz na autorovu minulost¹²⁶ v Post Scriptu získává úplný význam v kontextu vzniku varianty, tedy ve srovnání a v protikladu s první variantou Kaina. *Ostře sledované vlaky* sledují Kainovu fabuli, ale dějová linie je zcela předělaná: moment pokusu o sebevraždu, v původní povídce i v Legendě katarzní, je tu předložen v retrospektivě: “Když mě někdo oslovil, červenal jsem se, protože jsem měl dojem, že všem lidem něco na mně vadí. Před třemi měsíci jsem si přeřízl ruce v zápěstí, a jako bych k tomu neměl důvod. Ale já jsem ten důvod měl a znal jsem jej a jen jsem se bál, že každý, kdo se na mne dívá, ten důvod uhaduje. Proto za každým oknem ty oči. Ale copak si může člověk myslet, když mu je dvaadvacet let?”¹²⁷

Příběh je tu mnohem bohatší z narativního hlediska; na rozdíl od Legendy nemíří k novému podání kainovského tématu, ale využívá původního tématu k podání nového obsahu v novém tvaru, tj. v klasicky sestavené novele s fabulí a zápletkou, situované v daném časovém (rok 1945, zima) a prostorovém (železniční stanice Kostomlaty) kontextu. Postoj tradičního vyprávění tvoří *de facto* hlavní rozdíl mezi *Vlaky*, jejich předobrazem a jejich nástupcem. Vyskytují se totiž v textu vypravěčské techniky a obsahy, které původní povídka, nejmladší varianta i “copánek” Fadní stanice postrádají. Klíčovou je konstrukce ne už vyprávění – tedy způsobu podání zprávy – ale zprávy samotné: samotný smysl je středem pozornosti. Bude třeba tedy analyzovat témata a motivy, uspořádání obsahů v naraci, charakteristiky postav i s mluvícími jmény, údalosti.

Vyprávění je rozděleno do šesti oddílů:

1. Úvodní pasáž, kde se uvádí časoprostorový kontext a hlavní postavu; retrospektiva o rodině; plachý Miloš Hrma se vrací do služby po třech měsících v nemocnici;
13. Eléve Hrma se hlásí ke službě: příběhy z dopravní kanceláře, charakteristika pana přednosty a výpravčího Ladislava Hubičky prostřednictvím popisů a motivu-epizody orazítkování zadku telegrafistky Zdenky Svaté;
14. Ostře sledovaný transport SS se zastavuje na stanici Kostomlaty a z důvodu třicetiminutového zpoždění dva němečtí vojáci vezmou Miloše na vlak s úmyslem ho zabít. Hejtman si ale všimá jizev na jeho zápěstí a po krátké cestě ho pustí na svobodu. Sekvence vzpomínek, mezi nimi je příběh hrdinova pokusu o sebevraždu, zdůvodněného jeho “zvadnutím”;
15. Nákladní vlak s játečným dobyt看kem; prohlídka šéfa Slušného; Hubička se připojí k partyzánské sabotážní akci a zatahuje Miloše do ní;

126 “Teď legendu předkládám pietně bez oprav, aby čtenář věděl, o co jsem se před lety zajímal”. Tamtéž.

127 *SSBH/5* s. 62.

16. Pan přednosta je pozván na večeri k hraběti Kinskému; na stanici se zvyšuje napětí kvůli sabotážnímu plánu, podle kterého se má vyhodit ostře sledovaný německý transport zbraní a výbušnin. V osobním vlaku přijede Máša, která zve Miloše zase k ní; následuje další vzpomínková sekvence o hrdinově “zvadnutí”; Miloš žádá paní přednostovou o radu a školení, ona však odmítá; do stanice přijde partyzanka Viktoria Freie, která vyřeší Milošův sexuální problém; nálet na Drážďany.
17. Ostře sledovaný transport přijede a sabotáž vykoná nakonec Miloš, plný odvahy po katarzním sexuálním zážitku. Německý voják ho spatří, následuje vzájemná střelba: oba jsou smrtelně zraněni, Miloš ze slitování zabije německého vojáka, před svým úmrtím ještě spatří výbuch německého transportu.

Text je založený na stylizaci pravděpodobné skutečnosti zcela jiné než je ta načrtnuta v Kainovi i v Legendě. Dalo by se říci, že se v původní povídce příběh zrealizoval, když hrdina uznal skutečnost, tj. po sebevraždě. Hrdinovo vnímání se mění se změnou jeho perspektivy na sebe, na život, na přítomnost a na budoucnost. V tom zásadním okamžiku proměny se samostatnost hrdinova (splněného) autoreferenčního činu rozpadá a do jeho vnímání vstupují vnější zjevy a popudy, jež on dříve zcela vyřadil: “Transporty Němců dobře živených prchaly klidně do bezpečných pásem. Já a ostatní vypravčí protektorátu jsem jim zabezpečoval cestu. Z drátu na drát jsem dával zprávu o jejich bezpečném pohybu. Byl jsem vinen a k poledni mi bylo z toho k blití. Pouze obraz Mášin zůstal čistý. Všechno ostatní bylo odsouzeno ke zkáze”¹²⁸.

V textu Legendy skutečnost je relativizována. Jak jsme pozorovali v příběhu sebevraždy doktora Galla, kde hrdina překrucuje skutečnost podle svého vnímání a úmyslu, a tím je podání historického kontextu upravené sebereferenčním způsobem: “Poprvé jsem si uvědomil, že je válka. Že vlastně už končí. Mně to však až doposud bylo jedno, protože až dosud jsem byl na světě sám”¹²⁹.

V *Ostře sledovaných vlacích* dějiny jsou podkladem celého děje, tak dosahuje autor účinku věrohodného povídání. Postoj tradičního románového vyprávění tvoří *de facto* hlavní rozdíl mezi *Vlaky*, jeho předobrazem a jeho nástupcem. Stylistická stránka už není identifikační rys v díle. Vyprávění vyniká půvabnou spisovnou češtinou – bez archaismů – v nepřímé řeči i s použitím mnoha odborných termínů z oblasti železničářské a vojenské, vyskytují se hovorové výrazy a německý jazyk v přímé řeči¹³⁰. Jazyková správnost vypravěče způsobuje menší roz-

128 *SSBH/2* s. 25.

129 *SSBH/5* s. 317.

130 Přízpůsobení vyprávění kontextu pravděpodobné historické skutečnosti důkladně ovlivňuje pasáže převzaté z předobrazu: příběh hrdiny s kasírkou na stanice, přítomný v Kainovi i v Legendě, je opraven: “Bude to Bystřice u Benešova a bude to stát umtadvacet korun...”, *SSBH/5* s. 74 zní v Kainovi a v Legendě respektive tak: “Bystřice u Benešova. Dostanu šest korun padesát haléřů” *SSBH/2* s. 7; “Bystřice u Benešova, a dostanu šest korun

por v identifikaci vypravěče s hrdinou, což se nevyskytuje v Kainovi ani v Legendě. Z uvedeného příkladu ze začátečního dialogu hrdiny s kasírkou¹³¹ na nádraží vyplývá, že ústní vyjádření hrdina je stylisticky v souladu s jeho vypravěčskou funkcí, zatím hrdinovy projevy stylisticky kolísají: “«Neslyšel, ale co má být?» [...] A to on pan výpravčí Hubička zase ano, [...] «To rakouský, vikslajvantový kanape?» vyvalil oči pan přednosta, «takovýhle?» «Přesně takový» [...] «Slyšel jsem,» povídám, «že budete povýšenej na inspektora státních drah.» [...] «Co jen tak mohl pan výpravčí dělat se Zdeničkou, co?»”¹³².

Nesoulad fabulí se zápletkou a opuštění epizodové výstavby díla jsou hlavní rysy pozměněné formální architektury díla. Epizod je v novele mnoho, však kritérium jejich vzájemných souvislostí se změnilo: asociace je podkladem připojení různých příběhů, které se bez omezení propletají s dějem a uvnitř něho a zapřičiňují dynamický pohyb ve způsobu vyprávění od chronologického do retrospektivního. Vyprávění v ich-formě je založené na hrdinově postavě a na stálém a pevném vztahu jeho přítomné skutečnosti s pamětí a se sebereflexí, jež tvoří řetěz smyslů.

Asociace logického typu jsou například hrdinova vzpomínání na jeho první styk se smrtí, pokus o sebevraždu, pak první setkání se slečnou Mášou, pak zase na sebevraždu a pak časově zpátky na událost, která jej způsobila. Vzpomínání je provokováno traumatickým zážitkem ve vlaku SS, kde hrdina prožívá nebezpečí smrti, ale je po krátké době propuštěn na svobodu. Intenzivní zkušenost vede k pohyblivé retrospektivě, kde chronologický sled přítomných a uplynulých zážitků (setkání s Mášou – pokus o milování – pokus o sebevraždu – hrozba násilného úmrtí) je převrácený (smrt rukou SS – vpomínka na sebevraždu – setkání – sebevražda – milování). Řetěz vzpomínek vzniká, když se hrdina ocitá ve vlaku SS a náhle pochopí, že nebezpečí umřít je skutečné. Tak toto nebezpečí porovnává se svým předešlým pokusem o sebevraždu: ““Du Arschlecker,” procedil esesák. “Solche Schweine ist besser sofort schiessen,” řekl druhý. “Dreissig Minuten Verspätung,” zasyčel první a víc mi narazil ústí parabely mezi žebra. Jak to bylo jinačí, když jsem si vyjel tenkrát před třemi měsíci za svou smrtí”¹³³. Pokračuje pak sled asociací při chůzi kolem trati, zpátky na nádraží, kvůli logické asociaci s pomalým pohybem kolem plotu: “Blížil jsem se k zatáčce trati, už z dálky trčelo k nebi těch dvanáct kopyt mrtvých koní, jak sloupy ve sta roboleslavské kryptě. Myslil jsem na Mášu, na to, jak jsme se poprvé setkali, když jsem ještě byl u traťmistra, který nám dal dva kbelíky s červenou barvou a řekl, abychom natírali plot kolem celých státních dílen. [...] Čtyři kilome-

padesát haléřů.” *SSBH/5* s. 291.

¹³¹ Viz tabulka č. 4.

¹³² *SSBH/5* s. 67-69.

¹³³ *SSBH/5* s. 74.

try celkem bylo toho plotu, pět měsíců jsme takhle každý den proti sobě stáli.”¹³⁴. Další vzpomínka následuje a již se vrací motiv sebevraždy, tentokrát ne v prožívaném strachu z bezprostředního nebezpečí, ale z dojmu, který hrdina dostane z pozorování mrtvého koně: “Když jsem došel k těm třem mrtvým koním, posadil jsem se jednomu na břicho a opřel hlavu o jeho nohu. Hlava druhého koně na mne zírala vytřeštěným okem, jako by i ten mrtvý kůň se mnou prožil to, co se mi před chvílí mohlo stát. Tenkrát jsem stoupal po schodech hotýlku v Bystřici u Benešova [...]”¹³⁵. Další vzpomínka vyplývá logicky z předchozí jako její odůvodnění: “Seděl jsem na mrtvém koni, hlavu opřenou o vztyčenou nohu, která trčela proti nebi, dotýkal jsem se hřívečky, kterou mají koně u kopyt... a kolem projížděl nákladňák a vesele si pískal. Vagony mě zacláněly, rytmicky odhalovaly a roztrásl jsem se, vyhrkly mi sliny, protože začátek toho všeho byl u strýčka Nonemana v Karlíně, spal jsem tam u strejdy Máši [...]”¹³⁶. Uvedené vzpomínkové epizody jsou spojené motivem smrti, jenž autor posílují a vyjádřuje velmi explicitním způsobem prostřednictvím rámování: tři mrtví koně, jež němečtí vojáci vyhodili z vagonu transportu, tvoří tématický rámec, k němuž se hrdina vrací od okamžiku svého únosu¹³⁷ až na citovanou vzpomínku na sexuální nehodu s Mášou, která uzavírá textový oddíl.

Vazba mezi epizodami, dosažena prostřednictvím asociace je prostředek převzatý z moderního románu; nejedná se už o prvek neoddělitelně spjatý s úlohou podržet konstrukci vyprávění jako v klasické epice, nýbrž působí na základě motivů. Proto může se asociace různých jevů se stejným motivem vícekrát vracet a i tak nesplnit funkci epické cykličnosti, mnemonickou, formální a významovou i v přeneseném slova smyslu, jako je význam anafory v eposové skladbě – např. v *Krásné Poldi* mají častá zopakování tento účel. Pozorovali jsme tento fenomén v uvedených příkladech, kde vrstvy motivů doplňují symbolický smysl celých úryvků. V těchto případech, epizody mají také nápadný cíl podávat zprávy, které jsou zapojené do dějové látky, však netvoří jádro vyprávění. *Vlaky* jsou v tomto smyslu velmi důkladně komponovány: asociace se pohybují od konkrétních motivů do sinestetických souvislostí a jejich základní vlastnost spočívá v tom, že jsou vždy platné protože jsou vždy odůvodněné, vždy přinášejí určitý smysl v příslušné epizodě. Tak výpravčí Hubička je vždy sdružen s případem s telegrafistkou a následně s pocitem nezranitelnosti donchuána, což je předvidatelně vyvráceno, až hrdina objeví svou odvahu po sexuální katarzi. Stejně je motiv utrpení spjatý se zvířaty, s jatečným dobytčím, dále s červenou barvou (symbolem krve). Máša je symbolem čistoty a

134 *SSBH/5* s. 76.

135 *SSBH/5* s. 77.

136 *SSBH/5* s. 78.

137 “V příkopě leželi tři mrtví koně, jak je v noci vyhodili Němci z vagonu. To jen otevřeli dveře a ty mrchy vyhodili. Teď leželi v příkopě u trati, nohy natažené k nebi jak sloupy, na kterých se opírá neviditelný portál nebe”, *SSBH/5* s. 74.

spontanní, živelné lásky, pan přednosta je explicitně charakterizován jako komická figurka. Němci jsou symbolem nepředvídatelnosti, ale hrdinův kolísavý postoj k nim zdůrazňuje jejich chabé charakterizování. Sám hrdina je zároveň nejvíce svobodná postava a nejlépe charakterizovaná, splní svou misi ke katarzi a od ní pokračuje až do neodvratného konce postavy klasické tragédie. Tím se stává symbolem a motivem samého hrdinství.

Tím způsobem se text zakládá na intratextualitě a děj je zjednodušený z hlediska interpretačních možností. Andrej Stankovič pozoroval přesun od vzájemného pronikání jazykové a významové výstavby díla do samostatných procesů normalizace jazyka a přehánění smyslu: “Skutečným resultátem tolikeré námahy je však něco jiného: namísto suverenity výrazu nastupuje ornament, výraz hrůzy z existence jiného prostoru než takového, jenž by nebyl naplněn do posledního puntíku evidentním smyslem”¹³⁸. Stankovič dospěl k tomuto závěru při porovnání novely s Legendou o Kainovi, přitom neznal rozdíly mezi původní a přepracovanou povídkou.

Jan Lopatka také velmi bystře zdůraznil novou Hrabalovu tendenci a kritizoval ji tak: “To, co v předchozích knížkách bylo pevnou součástí uměleckého prostoru, je zde v uvozovkách své mimoliterární významnosti – funguje tu pak soucit, sentimentalita, vnější hierarchizace důležitosti, a tím akcent na sebepožívání, které se tím nově dostává do textu [...] Od předpokladů ke kýčovitému prožívání byla většina předchozích textů bezpečně chráněna — všimněme si jen jedné možné relace z mnoha: Miloš Hrma v *Ostře sledovaných vlcích* umírá poté, co se mu konečně podařilo zbavit se trápení; předchozím pomalým tokem je dostatečně vytvořen prostor pro vědomí toho, že umírá mladý, plný života, že válka je nesmysl a hrůznost atd. [...] Umíralo-li se dříve u Hrabala pábitelsky, umírá se teď literárně – smrt je chystána. A tak se tu už už vstupuje do řady dýchavicího českého psaní, v němž je všechno kvůli něčemu jinému a sumou: celé dílo je povrchním žurnalistickým symbolem; tak i zde se lidé v kontextu celé knížky milují proto, aby bylo posléze zjevné, jak do tohoto milování zlostně a nesmyslně zasahuje válka. Sled jednotlivých sekvencí ve většině předchozích vydaných próz byl postupným odhalováním lidské podstatnosti, odhalováním, které nikdy nekončí, protože s tím, jak odpovídá na otázku po této podstatnosti, zároveň také tuto otázku prohlubuje. Jde tedy o postupné prohlubování směrem k neznámému a nikdy zcela nepoznanému, zatímco zde je nutné mluvit o už vzpomenutém zástupnictví, o existenci dvojic složených z dílčí kreace a jejího známého významu. To působí, že i ty motivy, které upomínají na ostatní Hrabalovu tvorbu

138 A. Stankovič, “Dvakrát o nové vlně”, in *Tvář* 3, 9/1968, č. 1.

(vynikající příhoda s telegrafistkou Zdeničkou a staničními razítky aj.), dostávají nutně jiný význam, protože nejsou cestou k neznámému, ale vnějším průvodcem známého”¹³⁹.

Ostře sledované vlaky jsou příkladem jiného typu experimentu než *Legenda o Kainovi*. Snadno přijatelná politická stránka díla není podle mého názoru rozhodující při jeho rozboru, přitom změna kompoziční metody představuje mnohem přesvědčivější důkaz vztahu *Vlaků* s Kainem a Fádni stanicí a následně o jejich pozici v autorově poetice. Když se soustředíme právě na tomto vztahu, pochopíme, že Kain a Fádni stanice již nezrcadlí autorův záměr, že ve *Vlacích* ztratily funkci uměleckého jádra díla, protože se staly prostředkem vytváření díla nového, samostatného.

Vlaky jsou tedy variantou povídky Kain v pleteném copánku s Fádni stanicí, intertextuální kontaminací s autorskou tvorbou¹⁴⁰, novým tvarem hrabalovské epiky. Hlavní postava absolvuje cestu hrdina klasické tragédie, v níž vůle a svoboda mají nepřekonatelnou hranici ve smyslu, jemuž všechno musí odpovědět. Co se ale týká procesu doplnění smyslu a tedy uzavírání významového potenciálu textu, v obou případech jej autor používá podobně: takový proces se zakládá na dodávání prvků, které nasměrují reakci vnimatele k jednoznačné interpretaci. Tento postup pojmenuje Umberto Eco “cílenou sugesci” a dává do spjitosti práci autora na smyslovém uspořádání svého textu s autorem předpokládanou představou vnitelů: “Aura konotací jednoho posluchače se neshoduje s konotační aurou dalších eventuálních přítomných. Protože si však vybírá posluchače ze stejného psychologického a kulturního kontextu, snaží se právě o komunikaci s neurčitým účinkem – přesto však omezeným v rámci určitého «pole sugestivity». Místo a čas jeho promluvy i publikum, k němuž se obrací, mu zajišťují určitou jednotu pole. [...] Ten, kdo [větu] s takovým úmyslem vysloví, se tedy musí pojitit proti sémantickému rozptylu a nazměrovat své posluchače tam, kam sám chce. Kdyby měl výrok přísně denotační hodnotu, bylo by to snadné. Ale protože má mluvčí v úmyslu vyvolat neurčitou odpověď, stimulovat celou řadu konotací, byť omezených určitým rámcem, jedním z možných řešení je právě zdůraznit určitý řád sugescí, akcentovat podnět využitím analogických odkazů”¹⁴¹.

139 J. Lopatka, “Tvorba a spisování”, in *Předpoklady tvorby*, k vydání připravil a komentářem opatřil M. Špirit, Triáda, Praha 2010, s. 18-20.

140 Zkoumání Hrabalovy intratextuality by stalo za rozsáhlou a pečlivou studii, však v *Ostře sledovaných vlacích* jsem narazila aspoň na jeden velmi explicitní odkaz na eposovou Krásnou Poldi: v *SSBH/5* s. 93, “Kdy, jsem byval o prázdninách u babičky, svítila na stole taky taková lampa a já jsem ležel rád večer v posteli a díval se na strop, na ty stíny kolem bílého kroužku, který tam vrhala ta petrolejka, a ať jsem se díval, jak jsem chtěl, pořád jsem viděl na stropě takového kostlivce, i když jsem si přikryl oči peřinou, pořád jsem viděl ten strop a na něm kostlivce. Jednou jsem se zase díval na strop a babička přinesla v zástěře polínka a vysypala je s rachotem ke kamnům. Vyčkřkl jsem: Upadly hnáty kostlivci!” je citován první verš po sonetě z useknutých slov, v *SSBH/2* s. 220, “Upadly hnáty kostlivci!”.

141 U. Eco, *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, Argo, Praha 2015, s. 101.

5. Hlučná samota – II. variace – Příliš hlučná samota – Kluby poezie

Hlučnou samotou překročíme časovou hranici roku 1970, kterou jsem ve své metodologické hypotéze stanovila na základě Špiritovy stati¹⁴² jako obratový moment v Hrabalově poetice *uzávřenosti* a *otevřenosti* textu a jeho významu.

Tři “variace”¹⁴³ Hlučné samoty jsem zařazila do seznamu textů potenciálně majících rysy variant spolu s prvním oficiálním zněním Příliš hlučné samoty, koláží knižně vydanou v roce 1981 *Kluby poezie*. Předmět této kapitoly je totiž částečně rozdílný od předmětů kapitol předchozích, z důvodů chronologicko-historického i kritického. Myslím, že chronologie vzniku tří variací tak, jak ji představuje autorský strojopis přijat za výchozí pro vydání tří textů v *SSBH/9* není zpochybnitelná. Několik rysů, kterými se budeme zabývat také v této kapitole, celkově shrnuté v ediční poznámce k devátému svazku *SSBH*¹⁴⁴, dosvědčují dřívější vznik první, básnické variace a tzv. druhé variace, napsané v próze. Nejistota spočívá v historických okolnostech zveřejňování těch tří textů. Je známo, že několik lišících se strojopisů třetí variace dlouho kolovalo v prostoru neoficiálně vydávané literatury před šířením strojopisného svazku *Pražské imaginace* (svazek 025, Praha 1986), který obsahoval všechny tři texty shodně datovány “červenec 1976”. Zprávu o strojopisných zněních a komentář k textologickým problémům při vydávání *SSBH/9* podává Milan Jankovič v citované ediční poznámce a budu je při analýze variací respektovat z důvodu, že *SSBH* tvoří nejspolehlivějším pramenem a textologickým rozborem autorských materiálů. Připomenu tedy, že podkladem pro vydání *SSBH/9* byl jediný strojopisný svazek, jehož popis převedu celý přímo z komentáře¹⁴⁵, poněvadž obsahuje detailní údaje nezbytné pro rozpoznání fyzického zdroje:

- **S 9.1 HLUČNÁ SAMOTA**, strojopis A4, vázaný v pevných deskách potažených plátnem pískové barvy, celkem 304 kancelářských papírů (včetně vakátů a titulních listů). Obsah:
 - 1. ZPRÁVA O PITVĚ VLASTNÍ MRTVOLY: 5 s. nestránkovaného originálu s četnými opravami červenou fixkou rukou autora. Stejnou fixkou podpis a datace Leden 81;
 - 2. HLUČNÁ SAMOTA. text červenec 1976, 2+105 s. originálu. Vlastní text stránkovaný původně černým kuličkovým perem v pravém horním rohu, po ořezu toto číslování je

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

143 Variace je termín, kterého používá Hrabal v názvu starší prozaické verze Příliš hlučné samoty a který se vyskytuje v její dokumentovaných strojopisných zněních (“II. variace”). Budu ho tedy používat v neutrálním smyslu, přitom diskusi nad terminologií – verze, variace, varianta – v Hrabalově tvorbě věnuji příslušnou sekci závěrečných úvah (v. zde s. XX-XX).

144 *SSBH/9* s. 243-248.

145 *SSBH/9* s. 248-249.

místy nečitelné. Později jsou stránky znovu číslovány modrým kuličkovým perem (ev. tužkou), přičemž do str. 59 číslování souhlasí, str. 60, 61 jsou číslovány pouze modrým kuličkovým perem. Od str. 62 je pozdější stránkování vždy o 1 stranu vyšší než původní. V celém textu velmi mnoho oprav, vpisků a škrťů rukou autora (modrým kuličkovým perem) a zásahy tužkou jinou rukou; [Přidávám, že čísla osmi oddílů textu jsou napsané rukou modrým kuličkovým perem.]

- 3. II. VARIACE, 91 s. originálu, číslováno v pravém horním rohu modrým kuličkovým perem před svázáním, od str. 83 číslováno jiným perem a jinou rukou (v tomto případě pravděpodobně autorovou) až po svázání. Na začátku textu (str. 3) tužkou rukou autora zapsáno číslo stránky 77. V celém textu velmi mnoho oprav, vpisků a škrťů rukou autora (modrým kuličkovým perem) a zásahy tužkou jinou rukou. Titul psán rukou autora zelenou fixkou na str. 1; [Přidávám, že čísla osmi oddílů textu jsou napsané rukou modrým kuličkovým perem.]
- 4. PŘÍLIŠ HLUČNÁ SAMOTA. text Červenec 1976, 96 s. kopie (patrně první) černým uhlovým papírem. Číslováno v pravém horním rohu modrým kuličkovým perem, částečně před svázáním, částečně po. V textu zásahy rukou autora ve výrazně menším množství než u předchozích strojopisů. [Čísla osmi oddílů textu jsou připsané strojem.]

Na konci seznamu jsou přepsané poznámky, které autor rukou napsal na okraj textu či stránky. Díky důkladnému popisu jsem mohla zjistit, že se strojopisný svázaný konvolut uložený v LA PNP (i s několika xeroxovými kopiemi ze stejného svazku) shoduje s tím výše uvedeným. Toto znění bude podkladem i pro textovou analýzu, kterou provedu v této kapitole, z hlavního důvodu, že Milan Jankovič se zabýval ediční přípravou všech knižních vydání, která se objevila v nakladatelském provozu od 1989 tj. Odeon 1989, Odeon 1992, Pražská imaginace 1994 (*SSBH/9*) a též Mladá fronta 2012, které převzalo ediční komentář z *SSBH/9*. Tato volba zdůvodňují nedostupnost mnoha strojopisů, kterými se Jankovič zabýval, jeho zkušenost v ediční práci a specifické textologické problémy s Hlučnou samotou a s jejími variacemi.

Text *Adagio lamentoso*, který u některých vydání následoval po třetí variaci, nebyl vložen do *SSBH/9* protože se nevyskytuje ve výše popsaném strojopisném svazku, který byl pro toto vydání výchozí; nebudu se jím tedy zabývat. Stejně se nebudu zabývat doprovodným textem *Zpráva o pitvě vlastní mrtvole* (S 9.1.1), protože nesouvisí se zkoumanými texty¹⁴⁶.

146 Stejný přístup jsem zvolila v případě textu *Kaina* v předchozí kapitole: autorův doprovodný text k povídce z roku 1981, svázaný ve strojopisném konvolutu *Starý Werther* (S 2.3), jsem vyřadila z analyzovaných materiálů protože slouží za komentář. Viz s. XXX.

Celek textů “kolem” Hlučné samoty obsahuje také texty, jež Jankovič pravděpodobně pozvolna získával a prostudoval při přípravě jednotlivých vydání. Počet autorských dokladů dnes ztracených je značný a nevypočitatelný proto, že texty cirkulovaly v samizdatu. To se týká zejména třetí variace, která, byla jak známo uveřejněna v samizdatové Edici Expedice v roce 1977. Soubor všech tří variací vyšel opět samizdatově až po devíti letech, v roce 1986, v edici Pražská imaginace¹⁴⁷. V tomto časovém rozmezí se vyskytovaly různá znění textu třetí variace, buď autorizovaná nebo ne. Text třetí variace vyšel také v překladech po celé Evropě a ve Spojených Státech¹⁴⁸ téměř dvacet let předtím, než v Česku.

Další strojopisy, které se mi nepodařilo získat jsou popsány například v ediční poznámce k vydání třetí variace v souboru *Městečko, kde se zastavil čas – Něžný barbar – Příliš hlučná samota*¹⁴⁹. Ve svém komentáři Milan Jankovič popisuje tři strojopisné autorské zdroje *Příliš hlučné samoty*, které nazývá A, B, C; poslední z nich zvolil jako výchozí pro toto vydání:

- A: celkem 104 s. A 4 v zažloutlé plátěné vazbě. S. 1-95 obsahují třetí variaci, následuje *Adagio lamentoso* do s. 104. Mechanický lis, bojující potkani. Na závěru cikán s fotografickým aparátem;
- B: 96 s., bez *Adagia*. Hydraulický lis, bojující krysy. Nevyskytuje se na závěru cikán s fotografickým aparátem.
- C: celkem 101 s. A 4. S. 1-92 obsahují třetí variaci, následuje *Adagio* do s. 101. Čistopis, s provedenými opravami z B. Značná oprava na s. 70: Čechův pomník v Čechových sadech na Vínohradech (též v A), nikoli v Olšanech (B). Nevyskytuje se tvar “prstoma”. Hydraulický lis, bojující krysy. Nevyskytuje se na závěru cikán s fotografickým aparátem.

V *SSBH/19* je považovaný za autorský doklad strojopis s kódem A1976, patrně z archivu Milana Albicha, neshodný se S 9.1 na základě uvedených údajů¹⁵⁰; strojopis se v ediční zprávě nepopisuje a nepodařilo se mi ho získat. První knižní vydání vyšlo v exilovém nakladatelství Index (Köln 1980, s připojeným *Adagiem*), potom, jak již uvedeno, v Odeonu (s doslovem

147 Zrekapitulují stručně spolehlivá strojopisná vydání *Příliš hlučné samoty* s příslušnými kódy z *SSBH/19*: C1977 (Edice Expedice, EE 024, Praha 1977), C1978c (Edice Popelnice, Praha 1978), C1978e (Krameriova expedice, označeno KE.78, Praha 1978), C1979a (Krameriova expedice, Praha 1979), C1986h (Pražská imaginace, PI 025, Praha 1986; první vydání všech tří verzí textu v nákladu 20 výtisků).

148 O překladech Hrabalovy *Příliš hlučné samoty* do italštiny, angličtiny a francouzštiny v. G. Seminara, “A few words on the Italian translation of *Příliš hlučná samota*”, in *Slovo a Smysl* 29/2018, s. 137-149 a A. Ruferová, “Hrabalova *Příliš hlučná samota* v anglickém překladu”, tamtéž, s. 150-170.

149 Odeon, Praha 1992, příprava a ediční pozn. J. Zumrová a M. Jankovič, první vydání v redakci krásné literatury. Jankovičova ediční poznámka s. 258-260. K textu třetí variace je připojeno *Adagio lamentoso*.

150 Cituji ze *SSBH/19* s. 243: “A1976 Bohumil Hrabal: *Příliš hlučná samota*. Text. Červenec 1976, 101 s. A4, kopie černým uhl. papírem, kancelářský papír, vázáno v pevných deskách pískové barvy. Stránkování vpravo nahore. Pod titulem věnování: *Milanu Albichovi jeho přítel Bohouš H. 15. 10. 76*. Archiv Milana Albicha”.

Milana Jankoviče, Praha 1989), potom opět v Odeonu v souboru *Městečko, kde se zastavil čas – Něžný barbar – Příliš hlučná samota*, Klub čtenářů, Praha 1992, k vydání připravili a ediční poznámky napsali Jiřina Zumrová a Milan Jankovič.

V *SSBH* jsou variace zařazené podle stupně “definitivnosti” v pořadí III–I+II; první a druhá variace jsou uvedené jako “pracovní verze”. Editor píše: “Rozhodli jsme se pro otištění rukopisu, který se prokazatelně vrací k původní autorské vůli, lépe řečeno k jejímu vrstvení a pohybu, jehož výsledkem je první až třetí variace Hlučné samoty v té podobě, kterou zde čtenáři předkládáme. Zaměření na čtenáře nás vedlo k tomu, že jsme v této edici změnili pořadí publikovaných textů. Nejprve je připomenuta verze, která je nejvíce dotvořená. Teprve za ni jsme zařadili verze «přípravné», ač vlastně nešlo v pravém slova smyslu o žádnou přípravu, ale o cestu”¹⁵¹.

Toto stanovisko bych ráda problematizovala proto, že podle mého názoru Hrabalovo variování –nejen v tomto případě – představuje vývoj textu. Na základě podaného přehledu v *SSBH* a zaznamenaných znění (autorských strojopisných, samizdatových, knižních), není snadné jednoznačně pochopit co je dotvořené a co není. První a druhá variace se patrně dochovaly pouze v citovaném strojopisném svazku, tedy nemáme jistotu, že jde o jejich definitivní verzi (časté autorovy úpravy by svědčili o opaku). Avšak nemáme ani jistotu, že strojopisy obsažené ve svazku byly ve stejném stavu definitivnosti, ani že “cesta” k dokonalosti vedla od básnické k prozaické verzi. Příklad dvou verzí eposu *Krásná Poldi* je dobrým příkladem toho, co historické, životní, dokonce i náhodné okolnosti mohou způsobit. Je totiž náhoda, že se dvě verze eposového textu zachovaly a mohli jsme je přirovnávat. V určitém momentu se tři texty *Hlučné samoty* objevily jako samostatné variace na specifické “téma”, podobně jako v případě *Krásné Poldi* či *Kaina*, *Vlaků* a *Legendy*, s tím rozdílem, že tři poněkud definitivní texty *Samoty* byly dokončeny po sobě v menším časovém rozpětí.

Jiný problém představují *Kluby poezie*¹⁵² (Mladá fronta, Praha 1981), kolážový svazek, v kterém se *de facto* teprve objevily některé oddíly z *Příliš hlučné samoty*, sestříhané a střídavě zařazené s některými oddíly z jiného Hrabalova textu, *Něžného barbara*¹⁵³, patrně v silně cenzurované podobě. Ediční osudy *Klubů poezie* jsou i v *SSBH* nejasné. V první řadě, text je

151 *SSBH/9* s. 244.

152 B. Hrabal, *Kluby poezie*, fotografie L. Michálek, doslov J. Nejedlá, red. I. Zítková, Mladá fronta, Praha 1981.

153 Něžným barbaram se nebudu v této studii zabývat, avšak je další významným příkladem složité chronologie Hrabalovy tvorby z let 70. Viz *SSBH/6: Obrazy v hlubině času*, s. 281-283 a 292-299. Viz také B. Hrabal, *Městečko, kde se zastavil čas – Něžný barbar – Příliš hlučná samota*, c.d., s. 255-258.

předložen v šestnáctém svazku Spisů¹⁵⁴, s titulem *Naivní fuga*, který obsahuje “texty, které autor sestříhal z textů jiných pisatelů, nejčastěji anonymních, a přijal tyto texty «za své»”¹⁵⁵. Na druhé straně, editoři *SSBH/16* nepokrytě přijali text jen z politicko-historického důvodu: “Vznik celého textu byl vynucen poměry těch let a dokumentace oněch poměrů je patrně hlavním důvodem pro zařazení *Klubu poezie* do kompletu Spisů”¹⁵⁶. Při přípravě edice editoři použili následující knižní a strojopisné doklady:

- K 26.1: Mladá fronta, Praha 1981. Edice Alfa, svazek 63. Fotografie Ladislava Michálka. Přebal, vazbu a grafickou úpravu navrhl Rostislav Vaněk. Doslov Jaromíra Nejedlá. Redakce Irena Zítková.
- S 16.4: Klub poezie / text a fotografie / 1978, 128 s. (+25 celostránkových fotografií) formátu 27,5x24 cm, vázáno v pevných plátěných deskách pískové barvy. 2. až 3. kopie strojopisu, černý uhlový papír. Tiráž: text: Bohumil Hrabal / fotografie: Ladislav Michálek / Praha 1978. Profesionální přepis, opravy tužkou nejsou autorské, redakční vynechávky provedeny přelepením lepicí páskou;
- S 16.4a: Kluby poezie, Originál strojopisu, 137 s. A4, volné listy. Profesionální přepis s poznámkami pro sazbu. Na několika místech pasáže přelepené bílou lepenkou;
- S 16.4b: Kluby poezie. balada / 1980, 94 s. A4, vázáno v pevných plátěných deskách pískové barvy. Termografické kopie sloupcových korektur K 26.1, kromě korektur v původním originále (místa obtížně čitelných) je v textu i několik oprav modrým a zeleným kuličkovým perem rukou autora. Svazek je vyzdoben 9 fotografiemi Ladislava Michálka (různé detaily staré dřevěné nástěnky s rezavými napínáčky a útržky papíru). Za titulním listem psaným na stroji je vevázán list se strojem psaným přehledem hrabalovských recenzí Wojciecha Żukrowského s citátem¹⁵⁷.

Ze zaznamenaných materiálů se zachoval v LA PNP jen S 16.4b, jehož obsah je, kromě listu se strojopisným citátem, totožný s vydaným textem. Zvolený podklad k vydání v *SSBH/16* byl S 16.4, *Klub poezie*, avšak se tento strojopis s největší pravděpodobností ztratil a místo něj byl vytištěn S 16.4a, *Kluby poezie*¹⁵⁸.

154 B. Hrabal, *Sebrané spisy*, sv. 16, *Naivní fuga*, edd. K. Dostál a V. Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1995.

155 *SSBH/16* s. 401.

156 *SSBH/16* s. 405.

157 “Budiž vzdána chvála Bohdanovi, že když se rozplývá nadšením nad Hrabalem každý ví, odkud se jeho tvorba vyvozuje, čeho si v něm cení a komu to doporučuje. Což vůbec neznamená, že bych se s ním shodoval, neboť Hrabal se má k Haškovi tak, jako studna, v které se utopilo dítě, k umyvadlu, v němž si lidé namáčejí nohy, když je pálí kuří oka před změnou počasí.”, *SSBH/16* s. 404.

158 “P. S. v rukopise S 16.4 není, tiskneme je podle S 16.4a”, *SSBH/16* s. 405.

Názvy strojopisných a přípravných dokladů ukazují, že se jedná o dva odlišné texty nazvané “Klub” a “Kluby” poezie, však editoři 16. svazku tento údaj nebrali v úvahu a název textu tištěného v *SSBH* nechali v jednotném čísle: v *SSBH/16* se *de facto* objevují pod názvem “Klub poezie” ve skutečnosti “Kluby”.

. Dílo není tedy jednoznačně identifikovatelné a podklady, které by umožnily srovnání nejsou dostupné. Porovnávat bych tedy mohla jen verzi tištěnou v *SSBH/16* s knižním vydáním; rozdíl jsou minimální a mají redakční a tedy neautorský původ. Zásadní otázka tedy zní, zda lze tento text považovat za textovou variantou Příliš hlučné samoty.

5.1 Varianty Hlučné samoty

Tři variace Hlučné samoty představují v této studii unikátním případem kvůli jejich souběžnosti. Na rozdíl od všech tady dříve zkoumaných autorových děl, objevily se současně v roce 1986 a čtenářům Hrabalových *Sebraných spisů* se dostaly o osm let později. Tři variace jsou sestavené k sobě paralelně a zároveň ve stálé vzájemné souvislosti, která se projevuje prostředkem pro Hrabala nejvíce příznačným, tj. stylistickým aranžováním významů. Jinými slovy, u variací Hlučné samoty se zřejmě vyskytuje proces podobný tomu, co jsme pozorovali u vývoje Krásné Poldi od eposu k povídce a v menší míře u Kaina od povídky k povídce, čili proces “variace na téma”. Do jaké míry je paralela s Krásnou Poldi a s Kainem platná, zjistíme v důsledků rozboru dvou zásadních bodů: v čem spočívá variování, tj. jakým formálním (stylistickým, jazykovým) utvářením se postupně realizují variace, a v čem spočívá téma, tj. z čeho se skládá smysl textu a zdali se procesem formálního variování posouvá i významová složka díla. Na konci rozboru bude pravděpodobně možné určit, zda lze hrabalovské tak zvané variace odborně vymežit jako verze či varianty.

Jelikož texty jsou časově i fyzicky souběžné, domnívám se, že by bylo účinné je stejně souběžně rozebírat. Nicméně texty mají podobnou strukturu: vedle podobného obsahu, podaného ve stejném sledu jednání, skládají se z osmi oddílů a jsou doprovázeny mottem. První a třetí variace jsou označeny jako “text”, obě mají stejné motto od J. W. Goetheho: “Jedině slunce má právo na své skvrny”. Druhá variace je označena jen jako “II. variace” a je uvedena mottem od V. Kaverina: “Piš tak, aby sazeči úžasem nebyli / schopni sázet, aby ohromený čtenář / se chytal za hlavu, aby redaktor se / smál a plakal, ztratil brýle / a pohádal se se svojí manželkou”¹⁵⁹.

159 Motta jsou připisána německému a ruskému spisovateli, však se pravděpodobně jedná o Hrabalovy parafráze; v případě Goetheho, stejný výraz se vyskytuje v textu *Něžný barbar*, kde se ovšem jméno Goethe několikrát opakuje: “A Vladimírkovi že vzkazuju: Čím má hora blíž k slunci, tím je na ní větší mráz... a jen slunce má právo na svoje skvrny, jak řekl Goethe o Fridrichovi, králi pruským, kterýho teďka studuju!”; *SSBH/6*

Text, jak autor nazývá dvě ze tří variací, má ve všech zněních formu vnitřního monologa hrdiny Haňti v ich-formě, uspořádaného chronologicky, místy retrospektivou. Hrdina pracuje jako balič starého papíru v poválečné socialistické Praze; jeho úvahy a vzpomínky tvoří osu vyprávění, skládající se z dlouhých souvětí a podobného proudu vědomí na základě myšlenkové asociace. Tento kompoziční prostředek připomíná dlouhý monolog bez interpunkce v *Tanečných hodinách pro starší a pokročilé*, a zejména u druhé variace lze najít určité podobnosti. První a třetí variace jsou však od tohoto monologu stylisticky velmi vzdálené, a právě v tom spočívá hlavní východisko významové otevřenosti především nejmladšího znění. Jediný, podstatný rozdíl v ději u tří variací se vyskytuje v závěrečném úseku textů a potvrzuje autorovu tvůrčí tendenci k variování.

Děj lze shrnout velmi stručně: vypravěč Haňťa pracuje třicet let (třicet pět v třetí variaci) jako balič starého papíru ve sběrných surovinách ve Spálené ulici¹⁶⁰ v centru Prahy, avšak místo toho, aby pracoval “ekonomicky” a sbalil dennodenně hydraulickým lisem co nejvíce knih a časopisů a různých papírů všech možných typů a původu, knihy čte a z nich získá vzdělání; často si knihy vezme domů, kde jich časem nasbíral tuny. Hrdina miluje svou práci protože z ní vytvořil uměleckou činnost a vlastní, ozvláštněný svět, v kterém žije ve společnosti velkých autorů, umělců, myslitelů, jejichž díla pokládá do středů balíků. Jeho šéf, nespokojený s hrdinovou prací, přestěhuje ho jinam, kde bude balit čistý papír¹⁶¹. Hrdina je zprávou zdrcen, protože není schopen se adaptovat radikální změně ani logice výkonnosti pánující v poválečném socialistickém systému, symbolizované gigantickým lisem nově postaveným v pražské čtvrti Bubny. Ve závěru první a druhé variace raději, než čelit radikální změně svého života hrdina spáchá sebevraždu v hydraulickým lisu, který htěl odkoupit na konci služby: vstoupí do něj, stočí se do klubíčka a je ztlačen do posledního balíku. Třetí variace má rozdílný závěr: hrdina jen sní o svém sebevražedném činu. Slova Susanny Roth velmi přesně syntetizují významový dopad této změny: “Ve třetí, rozhodující verzi byla radikálnost závěru zmírněna: Haňťa o svém zániku jenom sní a text zůstává otevřený”¹⁶².

Opravdu by se děj dal shrnout ještě stručněji do čtyř momentů, z nichž *de facto* pouze jeden či dva (podle variace) spustí jistý vývoj jednání. Od prvního až do pátého oddílu textu každé variace je dějová linie nehybná a vyprávění se odehrává v pohybu mezi hrdinovými reflexemi a vzpomínkami; na začátku šestého oddílu (u všech variací) se hrdina dozvídá o postavení

s. 241. Nepodařilo se mi určit pramen druhého citátu.

160 Umístění Haňťova pracoviště není v druhé variaci uveden.

161 V první variaci půjde hrdina na nové pracoviště “někam pod nakladatelství”, v druhé pod tiskárnou časopisu Rudé právo, v třetí do sklepení pod tiskárnou nakladatelství Melantrich.

162 S. Roth, *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, př. M. Špirit, Pražská imaginace, Praha 1993.

nového, gigantického lisu v Bubnech, který si rozhodne jít vidět vlastnýma očima a z něhož je vyděšen; v sedmém oddílu (v první a třetí variaci na začátku, v druhé na konci) hrdina se dozví o svém posunu na jiné pracoviště, z tohoto důvodu (v osmém oddílu u všech variací) konečně Haňťa uskuteční sebevraždu – či o ni jenom sní.

Chtěla bych na tomto místě zdůraznit skutečnost, že pro rozbor variací Hlučné samoty je nutné vzít v potaz jejich velmi specifické uspořádání, tj. lyrické vyprávění založené na stálém pohybu významů prostřednictvím zopakování motivů a asociace. Takovou konstrukcí text má již v první variaci mimořádnou významovou otevřenost z dvojitého důvodu: na jedné straně je smysl jednotlivých motivů a hlavně souvislosti mezi nimi nezávislé na jednání a na vztahu příčiny a následku, který děj obecně řídí¹⁶³. Například v *Ostre sledovaných vlacích*, v textu poskytujícím hodně motivů na základě asociativního principu, asociaci vždy zapřičiňuje jednání, které je v textu explicitní, např.: Miloš Hrma je unesen SS, obává se, že ho zabijí, tedy myslí na své dobrovolné přiblížení k smrti, potom logickou asociací na to, proč chtěl spáchat sebevraždu, atd. Řetěz motivických spojení je výslovný. Jelikož variace Hlučné samoty jednání téměř postrádají, asociativní proces je založen sám na sobě, na generativním potenciálu jednotlivých “myšlenek” a podnětů, které nejsou jednáním odůvodněné, však se drží extrémně složitou strukturou vzájemného odvolávání a jsou následně mnohoznačně interpretovatelné.

Na straně druhé, jak za chvíli ukáži, stylistická struktura tří variací se pozvolna stává neutrální: první a druhá variace jsou nějakým způsobem stylisticky či jazykově charakterizovány, zatímco třetí variace má standardní jazykový rejstřík a stylistickou konstrukci, jež dovolují bezprostřední podání zprávy. V tabulce č. 5 uvedu *incipit* jednotlivých variací; z důvodu lepšího přehledu uvedu je odděleně. Jednotlivá variace je v tabulce označena jinou barvou (první variace modrou, druhá variace zelenou, třetí žlutou), a stejnou barvou jsou označeny části textu (slova, úryvky), které se vyskytují jen v dané variaci. Části, které se vyskytují ve dvou příkladech označím červenou barvou, zatímco ty, které se vyskytují ve všech variacích ponechám v černé barvě. Tímto způsobem bude snad bezprostředně zjevné jisté společné “torzo”, v kterém lze potom rozeznat různé autorské intervence:

163 Ještě jednou cituji S. Rothovou: “Lyrika znamená silně subjektivní způsob vidění, který, jak ukazuje příklad *Samoty*, nachází svůj nejadekvátnější výraz v ich-formě. [...] Zejména chybí děj, pro tradiční prózu typický; vzpomínkové vypravování nemá žádnou logickou souvislost”. Tamtéž, s. 120.

Tabulka č. 5: Incipit Hlučné samoty

	I. variace	II. variace	III. variace
1.	Je jedno ve které fázi začnu vyprávět svůj příběh, / pracuju třicet let ve starém papíře a to je moje love story. /	Ostatně je jedno ve který fázi začnu vyprávět svůj příběh, tu moji love story, konec a začátek jsou předpoklady jeden druhého.	Třicet pět let pracuji ve starém papíře a to je moje love story.
2.	Třicet let lisuju starej papír a knihy, / třicet let se umazávám literami, takže se podobám / naučnejm slovníkům, kterejch jsem vylisoval jistě třicet metráků, / jsem džbán plnej živý i mrtvý vody, / stačím se docela maličko naklonit a tečou ze mne samý pěkný myšlenky, / jsem tedy proti svý vůli vzdělanej a vlastně nevím, / který myšlenky ve mně jsou moje a který jsem vyčetl / a tak jsem se za třicet let propojil sám se sebou a světem vokolo, / protože já když čtu tak vlastně nečtu, / já si naberu do zobáčku jedinou krásnou větu / a cucám ji jako bonbon, jak hašlerku, / jako bych popíjel skleničku likéru tak dlouho, / až myšlenky mnou procházejí a zvolna se rozplývají tak jako alkohol, / tak dlouho se vstřebává až je nejen v mém mozku / a srdci, tak proběhla žilami až do kořínků cév. /	Nejdůležitější, je-li něco důležitého v mém životě, je to, že pracuju třicet let ve starém papíru, lisuju třicet let knihy, a za těch třicet let jsem se tak umazal literami, že zdánlivě bych se podobal naučnejm slovníkům, kterých jsem vylisoval taky několik metráků, takže jsem pořád plnej džbán živý i mrtvý vody, stačí mne nepatrně naklonit a tečou ze mě jen a jen samý myšlenky, a tak já jsem proti svý vůli vzdělanej a tak nakonec musím se přiznat, že nevím který jsou moje myšlenky a který jsem si přečetl, ale ne jen přečetl, ale který jsem za těch třicet let propojil sám se sebou, protože já když čtu, tak vlastně nečtu, já si jen tak naberu jednu větu, nanejvýš dvě věty najednou, a teď je cucám jak bonbon, jak hašlerku, jako bych si vychutnával skleničku likéru tak dlouho, až cítím takovou krásnou větu jak mnou prochází a jak mizí ve mně tak jako alkohol, až ji cítím nejen ve svém mozku a nejen ve svém srdci, ale ve všech žilách a cévách, až jsem jí plnej, jako když pustíte zrníčko barviva do sklenice vody a ta voda se zvolna stává fialovou.	Třicet pět let lisuji starý papír a knihy, třicet pět let se umazávám literami, takže se podobám naučným slovníkům, kterých jsem za tu dobu vylisoval jistě třicet metráků, jsem džbán plný živý a mrtvé vody, stačí se maličko naklonit a tečou ze mne samé pěkné myšlenky, jsem proti své vůli vzdělán, a tak vlastně ani nevím, které myšlenky jsou moje a ze mne a které jsem vyčetl, a tak za těch třicet pět let jsem propojil se sám se sebou a světem okolo mne, protože já když čtu, tak vlastně nečtu, já si naberu do zobáčku krásnou větu a cucám ji jako bonbon, jako bych popíjel skleničku likéru tak dlouho, až ta myšlenka se ve mně rozplývá tak jako alkohol, tak dlouho se do mne vstřebává, až je nejen v mém mozku a srdci, ale hrká mými žilami až do kořínků cév.

Tabulka č. 5: Incipit Hlučné samoty

	I. variace	II. variace	III. variace
3.	<p>Za jedinej měsíc slisuju dvacet metráků knížek a knih, / za těch třicet let, co balím, slisoval jsem knihovny, / za těch třicet let jsem ale taky vypil piva, / že by z toho ležáku byl pěknej plaveckej bazén, sada sádek na kapry. /</p>	<p>A protože za měsíc slisuju nejmíň třicet metráků knížek a knih, všech možnejch žánrů a stylů, tak za těch třicet let jsem vlastně sbalil a slisoval gigantický knihovny, a taky za těch třicet let jsem vypil piva asi tolik, že by z toho byl plaveckej bazén v Podolí a možná ty bazény dva.</p>	<p>Tak za jediný měsíc průměrně slisuji dvacet metráků knížek, ale abych našel sílu k té mé bohumilé práci, tak za těch třicet pět let jsem vypil tolik piva, že by z toho ležáku byl padesátimetrový plavecký bazén, sady sádek na vánoční kapry.</p>
4.	<p>Tak jsem proti svý vůli vzdělanej a jistím, / že můj mozek jsou hydraulickým lisem slisovaný myšlenky, / balíky lisovaných nápadů, Popelčín oříšek je ten můj mozek, / jak krásný byly časy když ještě nebyly knihy, / kdy všechno myšlení bylo napsaný jen v lidský paměti, / tenkrát kdyby někdo chtěl slisovat knihy musel by lisovat lidský hlavy, / i to by nebylo nic platný, protože pravý myšlenky chodějí zvenčí, / jsou vedle člověka a čekají ale jen a jen na lidskej mozek. / Koniášové celýho světa pálejí marně tištěný knihy, / jestli ty knihy něco znamenaly, tak je slyšet jen jejich smích, / protože pořádná knížka ukazuje jinam a ven. /</p> <p>[SSBH/9 s. 83-84]</p>	<p>Tak proti svý vůli vzdělanej jistím, že ten můj mozek není nic jinýho než lisem slisovaný myšlenky, balíky slisovanýho odpadu, makulatury. Je to vlastně takovej Popelčín oříšek ten můj mozek, je to zázrak, vědeckotechnická revoluce kterou na sobě provádí člověk už několik tisíc let, dokonce si někdy myslím, že ta vědeckotechnická revoluce byla na počátku lidskýho myšlení víc než je nyní, protože tenkrát když ještě nebyly knihy tak všechno myšlení bylo napsaný jen a jen v paměti lidský, takže kdybych chtěl slisovat tenkrát myšlenky tak bych musel slisovat ty lidský moudrý hlavy, ale i to by nebylo nic platný protože ty pravý myšlenky přicházejí zvenčí do mozku, jsou vedle člověka, čekají jen a jen na něj, aby je zaznamenal, a tak vlastně když Koniáš a ti Koniášové celýho světa docela zbytečně pálejí a pod policejní kontrolou dávají do stoupy papíren tištěný knihy, tak jestli ty knihy za něco stály tak jim nejen prospívá hydraulický lis, ale dokonce je slyšet smích těch knih, protože každá pořádná knížka odkazuje jinam a ven...</p> <p>[SSBH/9 s. 173-174]</p>	<p>Tak jsem proti svý vůli zmoudřel a já teď jistím, že můj mozek jsou hydraulickým lisem zpresované myšlenky, balíky nápadů, Popelčín oříšek je moje hlava, které vyhořely vlasy, a já vím, jak ještě krásnější musely být časy, kdy všechno myšlení bylo zapsáno jen v lidské paměti, tenkrát, kdyby někdo chtěl slisovat knihy, musel by presovat lidské hlavy, ale i to by nebylo nic platné, protože ty pravé myšlenky přicházejí zvenčí, jsou vedle člověka jako nudle v bandasce, takže Koniášové celýho světa marně pálejí knihy, a zdali ty knihy zaznamenaly něco, co platí, je slyšet jen tichý smích pálených knih, protože pořádná knížka vždycky ukazuje jinam a ven.</p> <p>[SSBH/9 s. 9.]</p>

Uvedla jsem poměrně dlouhý a složitý příklad proto, že autorovu práci na stylistické i obsahové konstrukci textů lze sledovat jen z úhlu pohledu, který umožní rozeznat jednak detaily, jednak systematickosti jejich fungování v celku textu a nakonec také souvislosti mezi jednotlivými variacemi.

Z celku předložených příkladů lze vymezit určité rysy jednotlivých textů: v první řadě, narativní jádro vyskytující se v původním znění se opakuje ve velmi podobném tvaru ve všech variacích, takže lze je paralelně sestavit do synoptické konfrontace navzdory jazykové rozdílnosti, která je pro každou z nich identifikačním aspektem. První variace se vyznačuje veršovanou kompozicí, nicméně, když je její struktura naznačena jen graficky jako v uvedených příkladech, se vynoří ve veršování prozaický narativní tok, který postrádá tradiční básnické stylistické prostředky jako např. metrický systém či veršem udávání rytmu; verše jsou totiž volné a uspořádané do paragrafů, spíše než do slok. Text se vyznačuje složitým systémem opakování, který udává rytmus stejně jako u prozaických variací, zatímco se nevyskytuje značné použití rétorických figur. Proud vyprávění připomíná naopak ústní monolog také co do jazykového rejstříku. Vyskytují se totiž většinou výrazy nespisovné či hovorové, např. “pracuju třicet let ve starým papíře”, “lisuju starej papír”, “takže se podobám / naučnejm slovníkům”. Je třeba také zdůraznit, že dlouhé verše se místy proměňují v prozaický proud tak v tištěném, jak ve strojopisném znění. Druhá variace je charakterizována mnohem delšími souvětími a je napsaná hovorovým jazykem, jak svědčí početné morfologické tvary (koncovky), opakovaná ukazovací zájmena (“ten můj mozek”, ti Koniášové”), příslovce jako “tak” a interpunkce, mnohem svobodnější než v ostatních textech a silně ovlivněna použitím tři teček (jehož tabulka poskytuje jen jeden příklad). Obrazem takového podání je celý př. č. 3 a v úryvku z č. 4: “Tak proti své vůli vzdělanej jistím, že ten můj mozek není nic jinýho než lisem slisovaný myšlénky, balíky slisovanýho odpadu”. Třetí variace se vyznačuje standardním podáním zprávy, souvětí je sestavené v hlavních a vedlejších vět, i když do minimálních stupňů podřazenosti. Podle uvedených příkladů třetí variace je bližší první; je to zčásti pravda: rozeznávají se různé autorské intervence, v druhé variaci je nápadným rysem rozdílnost, ještě nápadnější, když je veršovaný text první variace graficky předložený jako prozaický text. Nicméně je třeba připomenout, že nejnápadnější a nejdůležitější stylizace se projevuje právě v stylistické konstrukci promluvy podmíněné specifickým výrazovým prostředkem, tj. veršováním.

V předloženém příkladu tři začátečních pasáží (tabulka č. 5) je nápadná odlišnost v rozsahu úryvku z druhé variace, a je jí tedy potřeba komentovat. Variace jsou totiž celkově ekvivalent-

ní pokud jde o rozsah, však se místy rozsah jednotlivých oddílů není totožný. Dvě prozaické variace se liší rozsahem v daných místech: první oddíl je v druhé variaci, jak je z příkladů patrné, delší než v třetí o cca třetinu, tak jako v sedmém a osmém oddílu; druhý a třetí oddíl má druhá variace také delší než třetí, ale minimálně. Třetí variace je naopak o cca třetinu delší než druhá v čtvrtém, pátém a šestém oddílu textu. První variace se vyznačuje pouze mnohem delším závěrečným oddílem, který dále uvedu. Kolísání v rozsahu jednotlivých oddílů se však nepromítá do celkového smyslu textu, protože rozdílnosti v daných oddílech mají svůj vlastní smysl v rámci oddílu samotného. Ve výše předložených příkladech (tab. č. 5) se třeba vyskytují následující úryvky, které ostatní variace postrádají: “Až jsem jí plnej, jako když pustíte zrníčko barviva do sklenice vody a ta voda se zvolna stává fialovou” (př. č. 2), nebo “je to zážrak, vědeckotechnická revoluce kterou na sobě provádí člověk už několik tisíc let, dokonce si někdy myslím, že ta vědeckotechnická revoluce byla na počátku lidského myšlení víc než je nyní” (př. č. 4). První příklad představuje dodatek k smyslu textu prostřednictvím přirovnání, druhý vkládá další úsek do dlouhého souvětí, který má sloužit jako premisa pro následující větu avšak vůbec nezmění význam citovaného úryvku, který zůstává stejný i v první a třetí variaci. Proces, který jsem popsala se realizuje v citovaných pasážích samozřejmě ve zmenšeném provedení. Značný případ stejného procesu v delším úryvku textu se vyskytuje například v čtvrtém oddílu třetí variace, kde hrdina ozdobuje několik balíků tisky obrazu “Bonjour, monsieur Gauguin” od stejnojmenného malíře¹⁶⁴: “Boční stěny balíků jsem vyzdobil promáčenými reprodukcemi Paula Gauguina Dobrý den, pane Gauguine! a tak nějak všechny ty balíky se blyštěly a zkrásněly, litoval jsem, že přijeli tak brzo pro balíky, tak rád bych se díval na ty samé obrazy, které jako kulisy se vykrývaly a vznikal tak krásně matoucí pohled, do kterého duněly sbory už unavených masařek...”¹⁶⁵ Motiv Gauguinova obrazu se opakuje několikrát, však pouze v rámci stejného oddílu třetí variace: ani jméno umělce se nikde jinde v ostatních textech nevidí. V tomtéž oddílu třetí variace se pak teprve vyskytuje další prvek, který se na rozdíl od citovaného Gauguinova obrazu vyskytuje v celém textu až do jeho závěru, tj. cikánův fotografický aparát: “Byl ten cikán zvláštní člověk, měl na očích brýle se zlatou obroučkou, knírek a vlasy uprostřed na pěšinku a vždycky přes rameno na řemínku fotografický aparát”¹⁶⁶. Srovnáním všech variací si všimneme, že fotoaparát v druhé variaci není a objevuje se také v čtvrtém oddílu první variaci: “Hned na první pohled to byl hroznej člověk, nosil s sebou fotografickej aparát, měl na očích brejle modrý se zlatejma obroučkama, měl knírek a vlasy měl uprostřed hlavy rozčísnutý na parádní pěšinku, a v prstech pořád ten fotografickej

164 Obraz Paula Gauguina “Bonjour, Monsieur Gauguin”, 1889, je součástí sbírky moderního a současného umění Národní Galerie v Praze.

165 *SSBH/9* s. 39-40.

166 *SSBH/9* s. 34.

aparát”¹⁶⁷. Fotoaparát, ve dvou textech spojený s cikánem, je pouze jeden z doprovodných detailů postav dvou cikánek, které ovšem vynikají barvami svých sukni – tyrkysová a červená v první variaci, květovaná a tyrkysově zelená v druhé, tyrkysově zelená a atlasově červená v třetí. Ve čtvrtém oddílu nejen třetí, ale všech variací, prvky opakující se v celém textu – např. masařky, zjevení a následná konfrontace Krista/Ježíše a Lao-c’, návštěva cikánek – zůstávají neporušené.

Základní kompoziční proces se tedy uskutečňuje identickým způsobem ve všech variacích a spočívá v nepřetržitém kombinování obrazů a motivů prostřednictvím opakujících se ustálených znění (formule), která slouží nezávisle jako spoje jednotlivých motivů. V následujících příkladech (tabulka č. 6) uvedu z pátého oddílu jednotlivých variací motiv ztráty hrdinovy velké lásky, milé cikánky, která umřela v koncentračním táboru:

Tabulka č. 6: motivy a spojovací formule

I. variace	II. variace	III. variace
<p>[...]ja pak se / stalo, že jsem přišel domů, / ale cikánka neseděla před prahem, celou noc jsem nespal, / a druhý den jsem nešel do práce a hledal jsem cikánku, / moji cikánku, ale už jsem ji ne našel, ani ten týden ani ten / měsíc, ani ten rok, už jsem ji neviděl, nikdy jsem už / neviděl to malinký stvoření Boha, protože ta cikánská dívka / byla dechem božího Ducha, cikánka prostá jako neotesané lipové dřevo, / mlčky sdílá jako led kterež začíná tát / a moudrá a přirozená jako srnka... / Až pak jsem se dověděl, že Němci ji sebrali a odvezli s dalšíma / cikánama někam do koncentráku, někam odkud už nepřišla, / protože ji spálili někde v Majdanku anebo Osvětimi v kremačních pecích. / Nebesa nejsou humánní ale já jsem humánní tenkrát ještě byl [...]</p> <p>[SSBH/9 s. 131]</p>	<p>A pak se ale stalo, že jsem se jeden večer vrátil a cikánka nebyla doma, a pak druhý den taky, a pak jsem se dověděl, že z naší ulice sebrali Němci cikány a odvezli je někam pryč, někam daleko, tak daleko že už jsem cikánku nikdy neviděl, a čím víc jsem ji neviděl tím víc jsem po ní tesknil, a čím víc jsem tesknil tím víc jsem vinil všechny síly světa i mimo svět, jak mohly dopustit, že maličká cikánka skončila někde v Majdanku, někde v koncentráku na východě, když byla bezelstná a nevinná a dětská... ale Lao-c' mne učil smutnou a surovou pravdu, že nebesa nejsou humánní a svatý člověk tedy taky ne... ale já jsem ještě humánní byl [...]</p> <p>[SSBH/9 s. 211]</p>	<p>Jednou jsem přišel navečer domů, cikánka na mne nečekala, rozsvítil jsem, vycházel jsem až do rána před dům, ale cikánka nepřišla, a nepřišla pak ani nazítří, už nepřišla nikdy. Hledal jsem ji, ale už jsem ji nikdy nespatřil, malinkou dětskou cikánku, prostou jako neotesané dřevo, cikánku jako dech Ducha božího, cikánku, kteřá nic víc nechtěla než topit v kamnech dřívím, které přinášela na zádech, ty těžké trámy a prkna z bouraček, dřeva veliká jako kříž, nechtěla opravdu víc než vařit bramborový guláš s koňským salámem, přikládat do kamen a na podzim pouštět draka na nebesa. Až potom jsem se dozvěděl, že ji sebralo gestapo s ostatními cikány a odvezli ji do koncentráku, odkud už se nevrátila, spálili ji někde v Majdanku nebo Osvětimi v kremačních pecích. Nebesa nejsou humánní a já jsem ale tenkrát ještě humánní byl.</p> <p>[SSBH/9 s. 50-51]</p>

167 SSBH/9 s. 115. Úryvek se objevuje ve strojopisném i knižním znění v próze.

Příklad ukazuje jeden článek z řetězu motivů, které se vzájemně propletají po celém textu; dále postupný vývoj tohoto článku v rámci pozdějších variací. První variace obsahuje základní motiv jehož konstrukce se skládá z různých částí: incipit, jenž je patrný u všech variací (“a pak se / stalo, že jsem přišel domů”, “A pak se ale stalo, že jsem se jeden večer vrátil”, “Jednou jsem přišel navečer domů”), jádro motivu (osudy cikánky), a zakončení jednou opakující se formulí (“nebesa nejsou humánní). Od první, syntetičtější variace informace přešly do obou dalších znění, které oproti původní zprávě vyvíjely navazující obsah. V případě druhé variace se jedná o dodatek, jehož smyslu podpírá původní zprávu, který ale končí se zakončením motivu samotného; v druhé variaci se znovu opakuje zpráva z předcházejícího motivu (označená žlutou barvou), tj. prvky, které se objevují ve vyprávění milostného vztahu hrdiny s cikánkou a které jsou tady shrnuté v novém, syntetickém podání samotného motivu cikánky.

Co se týká formule (červená barva), třetí variace ze přiblíží první a také v tomto případě druhá variace přidává, odkazem na Lao-c', kus zprávy, který nebude používán, ponevadž se Lao-c'ova postava či motiv v daném oddílu již nevyskytuje. Formule “Nebesa nejsou humánní” v různých podobných verzích se mnohokrát vyskytuje v celku všech variací a spojuje nejzůzňější motivy; je totiž jen jedna ze mnoha výrazů, které mají v textu stejný úkol (další jsou např. “progressus ad futurum/regressus ad originem”, “kanály a kloaky”, “tricit let”/“třicet pět let”, “šťastně nešťastný/nešťastně šťastný”). Formule se vyskytuje například celkově desetkrát v první variaci (“Kdybych já uměl psát napsal bych o větším štěstí a / větším neštěstí člověka. / Knihami z knih jsem se naučil a tak proti své vůli se vzdělal, / že nebesa nejsou ale vůbec humánní / a člověk kterému to myslí tak taky ne”, “a poslední vagon s červenou lucernou na háku zmizel, / stál jsem tam na tom nádraží a myslel jsem na Leonarda da Vinci, / jak stál taky opřenej o sloup a díval se nemrkajícima očima, / jak francouzští vojáci si z jeho jezdecký sochy udělali terč / a kousek po kousku rozstřelovali tu krásnou sochu a koně, / protože Li-onardo věděl tak jako jsem věděl už tenkrát / i já, / že nebesa nejsou humánní a člověk kterej se zabejvá myšlením tak taky ne”, “Od ty doby kdy. balím starej papír a ukládám do jeho srdce krásny knihy, / naslouchám a jak stěna, kdy. drtí v hydraulickym lisu knihy, slyším drcení lidskejch kostí v ručním šrotovacím mlejnkú, / slyším jak praskají lebky klasiků / a já se usmívám ne už proto že nebesa nejsou taky humánní, / ale proto že pod mejma rukama a před mejma vočima / vidím tu krásnou větu talmudu, jsme jako olivy, teprve když jsme drceni, tak vydáváme ze sebe to nejlepší”, aj). sedmkrát v druhé (“Ale taky by se mýlil každý, že já jsem člověk, kterej když dává a vysypává do koryta lisu nějaký krásný kni-

hy, tak že nadávám a klnu a proklínám toho kdo je prodal za dvacet halířů kilo, kdepak! Já jsem se naučil že nebesa nejsou ale vůbec humánní a praví filozofové tuplem ne, a tak i já, abych se podobal nebesům a filozofům, i já mám zálibu na devastaci, na tom, jak pod mýma rukama hynou knihy, takže já nejsem víc, než to co je popravčí mistr a kat, kdo to je řezník”, “Nic mi nevadilo na tý mý funebrácký práci, jenom ty zlatý zrzavý vlasy přilepený i s kůží na linoleu... a tak jsem nakonec do rakve celou strejčkovu mrtvolu posypal těma plíškama, těma kousky mosazi a mědi a oceli který rozjezdily vlaky na kolejích, celou tou sbírkou jsem vyčabrokoval tu jeho hroznou a tragickou mrtvolu, takže rakev byla a třpytila se posetá jakoby vyznamenáními... nebesa nejsou humánní a člověk, jako já, kterež zednickou lžící seškrabuje svého vlastního strejčka, humánní nemůže bejt taky...”, aj), devětkrát v třetí (“Kdybych já uměl psát, napsal bych knihu o větším štěstí a o větším neštěstí člověka. Knihami a z knih jsem se poučil, že nebesa nejsou vůbec humánní a člověk, kterému to myslí, tak také humánní není, ne že by nechtěl, ale že to odporuje správnému myšlení”, “díval jsem se a díval na červenou lucernu na háku posledního vagonu, opřen o stožár jsem stál jako Leonardo da Vinci, který taky opřený o sloup stál a díval se, jak francouzští vojáci si z jeho jezdecké sochy udělali terč a kousek po kousku rozstřelovali koně i jezdce, a Lionardo tenkrát tak jako já stál a díval se pozorně a s uspokojením z toho, čeho hrozného je svědkem, protože Leonardo už tehda věděl, že nebesa nejsou humánní a člověk, který se zabývá myšlením, tak není humánní taky”, “ale já jsem věděl, že na kterékoliv periférii, když odtrhnu dekl nebo mříž a sestoupím dolů, všude se teď a všude bojuje ten poslední krysí boj, ta zdánlivě poslední krysí válka, která skončí velikým jásosem, který bude trvat tak dlouho, než se najde důvod k tomu, aby všechno začalo znova. Zavřel jsem dekl, a když jsem pak stál u svého presu, byl jsem obohacen o další poznání, že pod mýma nohama probíhá ve všech kanálech krutá bitva, takže i krysí nebesa nejsou humánní, takže humánní nemohu být ani já, který třicet pět let balím starý papír a tak nějak se krysám podobám, třicet pět let žiju jen ve sklepích, nerad se koupám, i když koupelnu máme hned za šéfovou kanceláří.”, a další). Ve všech variacích motivický řetěz pokračuje ve stejném způsobu propletení, odvolání a opakování, až na závěr, kde se řetěz rozlomí. Příklady postavím po sobě a označím červenou barvou společné rysy, barvou jednotlivých variant (první, druhá, třetí) pak rysy individuální:

1. Závěr první variace:

“Ani jednou jsem o sobě nezapochoyboval, / že **jsem byl a jsem pořád frajer a že můžu / bejt na sebe furiant,** / že **nemám se sám před sebou za sebe zač stydět úa tak jsem s knihou v prstech jako starej Seneca v Salamance / vstoupil do koryta jako on do vany** a stočil jsem / se do

pelíšku a když jsem si vydul svoje místo, / jako v hrobě **skrčenec**, vztyčil jsem se, vyklonil / a tak jako bych si pouštěl teplou vodu do vany, **stiskl jsem zelené knoflík** a stočil jsem se v pelíšku tý mý slavný mašiny na který jsem **pracoval třicet let** a víc, a držel jsem se pevně **Novalisových** stránek jako záchrannýho pásu a naslouchal jsem a pak jsem cítil, **jak můj lis si vesele cinká** na moji **poslední cestu** / k mému **poslednímu balíku**, kterej vydá svědectví o tom, / že jsem i já byl **frajer a furiant**, i já jsem byl zrovna / takovej pásek jako **Seneca**, tak jako **Platon**, tak jako / **Démostenes**, tak jako **Sokrates**, protože i já jsem svou / prací a způsobem svého života pobuřoval a rozčiloval / lidi natolik a tak, **že mne vyhnali z Ráje** a odsoudili / abych pod nakladatelstvím balil čistej papír. / **Lis si vesele cinkal** a ani už nevěděl, že z mejh / metr sedumdesáti pěti vejšky už mne stisknul do klubička, / a pořád pomaleji a drtivěji **mi tiskl kolena k bradě** / ale já jsem pořád se držel **Novalisových** stránek / na kterejch stálo napsáno: / **Každej milovanej předmět je centrem Rajský zahrady**, ze který mne už nemohlo nic odehnat odkad vyškrtnout, / nikam přeřadit, ležel jsem **ve středu Rajský zahrady**, / ve který jsem začínal zvolna být tím, / kým jsem byl, a když mi rožek desky knihy vnikl / pod žebro, zasténal jsem, jako bych byl **na vlastních mučidlech** / a dozvěděl se sám na sobě **poslední pravdu**, **ještě tři / minuty, ještě mám čas, ještě dvě minuty a Teď!** / **poslední minuta** a najednou / **se mi zjevila maličká cikánka**, stojím s ní na Okrouhlíku a pouštíme spolu draka na nebesa, **cikánka drží nit** a / po niti posílá draku **psaníčko** a já jsem v **posledních vteřinách** / zahlídnul že **na tom psaníčku byla moje tvář**. / **Vykřikl jsem:** / Teď jsem si vzpomenu, Ilonka se jmenovala! **Ilonko!** / **A lis si vesele cinkal a já jsem už o tom nevěděl**¹⁶⁸

2. Závěr druhé variace:

“**Nemám se za co stydět**, a tak co dělat? **nezbejvá než dokud mi to ještě myslí, odejít se ctí**, tak jak se na starýho baliče papíru sluší. **A stiskl jsem knoflík a jako když starej Seneca vstupoval do lázně**, tak jsem jako do vody vsedl do koryta, vyhrabal jsem si **pelíšek** a tam jsem se stočil, na prsou jsem měl otevřenou knížku **s Novalisovým textem Každé milovanej předmět je středem Rajský zahrady...** a pak jsem cítil a byl **zvědavej, co bude dál?** deska mi tiskla nohy a neúprosně lis pracoval dál, zavíral jsem se pomalu jako **skrčenec**, pomalu jako **dětská kudla**, kolena se mi tiskla k bradě a pak veliká bolest mi praskla celým tělem, jako když praskají struny houslím, rožek knihy mi vniknul pod žebra, **jako bych byl na mučidlech**, abych se dozvěděl sám na sobě **poslední pravdu**, a **já jsem najednou uviděl tu moji cikánku**, tu maličkou cikánečku o který jsem ani nevěděl jak se jmenuje ale o který jsem teď viděl obraz jak **na Okrouhlíku pouštíme na podzimní nebe draka**, jak **cikánka drží nitě** a já jsem se díval vzhůru

168 *SSBH/9* s. 169-170.

a viděl jsem že ten drak má moji bolestnou tvář, a cikánka mu po niti posílá psaníčko, a já vidím shůry jak to psaníčko po niti trhavě stoupá a stoupá, už je na dosah mé ruky, vztáhnul jsem po něm ruku a na něm bylo dětským písmem napsáno: Ilonka. Ano, jmenovala se Ilonka... teď sem si vzpomněl”¹⁶⁹

3. Závěr třetí variace:

“Zastavil jsem zelený knoflík a ustlal v korytě starého papíru takový pelíšek, pořád jsem frajer, pořád mohu být na sebe furiant, nemám se zač stydět, tak jako Seneca když vstupoval do vany, tak jsem přehodil nohu a počkal, a pak těžce jsem přehodil i druhou nohu a stočil jsem se do klubíčka, jen tak na zkoušku, a pak jsem poklekl, stiskl zelený knoflík a stočil se do pelíšku v korytě, uprostřed starého papíru a několika knih, v prstech jsem držel pevně mého Novalise a prst jsem měl vložený na jeho větu, která mne vždycky naplňovala nadšením, sladce jsem se usmíval, protože jsem se začal podobat Mančince a jejímu andělu, a začal jsem vstupovat do světa, ve kterém jsem ještě nikdy nebyl, držel jsem se knihy, na její stránce bylo napsáno... Každý milovaný předmět je středem Rajské zahrady, a já, než bych balil čistý papír pod Melantrichem, tak já jako Seneca, tak jako Sokrates, já volím ve svém lisu, ve svém sklepe svůj pád, který je vzestupem, i když stěna lisu už mi tlačí nohy pod bradu a ještě víc, ale já se nenechám vyhnat z mého Ráje, já jsem ve svém sklepení, ze kterého mne už nikdo nemůže vyhnat, nikdo mne nemůže přeřadit, rožek knihy se mi zasekl pod žebro, zasténa jsem, jako bych se měl na vlastních mučidlech dozvědět poslední pravdu, kdy už jsem se tlakem stěny zavíral do sebe jako dětský zavírací nůž, v té chvíli pravdy se mi zjevila maličká cikánka, stojím s ní na Okrouhlíku a na nebi poletuje náš drak, držím pevně nitě a moje cikánka teď bere ode mne to klubko rezných nití, je sama, drží se pevně rozkročena země, aby neulítla na nebesa, a pak po niti posílá psaníčko draku na nebe, a já v posledních vteřinkách jsem zahlídnul, že na tom psaníčku je moje tvář. Vykřikl jsem... Ilonko!A otevřel jsem oči, díval jsem se na svůj klín, oběma rukama jsem držel náruč macešek vytrhaných i s kořínky, plný klín jsem měl hlíny, díval jsem se tupě na písek, a když jsem zdvihl oči, přede mnou ve světle sodíkové lampy stála tyrkysově zelená a atlasově červená sukně, když jsem zaklonil hlavu, viděl jsem ty moje dvě cikánky, rozparáděné, za nimi skrz stromy zářily neonové ručičky a ciferník na Novoměstské věži, tyrkysově zelená mnou trásla a volala... Tato, rány božský, srdce Jezusovo, co to tu robíte? Seděl jsem na lavičce, prostomyslně jsem se usmíval, na nic jsem se nepamatoval, nic jsem neviděl, nic jsem neslyšel, protože jsem asi už byl v srdci Rajské zahrady. A tak jsem nemohl ani vidět, ani slyšet, jak ty moje dvě cikánky, zavěšeny do dvou

169 SSBH/9 s. 240-241.

cikánů, polkovým krokem přehřměly parkem Karláku zleva doprava a zmizely v zátočině pískem vysypané cestičky, někde za hustým křovím”¹⁷⁰.

Závěry jednotlivých variací potvrzují podle mého názoru, že lze v tomto případě mluvit o textových variantách. Vyjimečný, i když příznačný rys tohoto variování je dán obsahovou souvislostí u třech textů, která je v závěrech zachována, nicméně je nápadný autorův cíl dosáhnout pro každý text vlastní identity. První varianta se uzavírá plně básnicky, jasným rytmem vysloveným s důrazem na opakování: poslední cesta, poslední balík, poslední pravda, poslední minuta, a ještě formule “lis se vesele cinkal”. Odkaz na antickou tradici se tu projevuje v největší míře (Seneca a Sokrates, Démósthénés a Platon).

Druhá variace se přizpůsobí ústnímu vyjadřování; má tedy rychlejší závěr, kde je původní obsah zprávy předělán a obohacen, “vysvětlen” prostřednictvím přirovnání. Obě variace jsou texty uzavřené tak esteticky, jak významově, ale jen kvůli závěru.

Navzdory tomu, je třeba připomenout, že ty dva texty mají v sobě charakter otevřenosti: jsou totiž bujným zdrojem zprávy “prázdné”, jak ji pojmenuje Umberto Eco, kterou vnímatel má pravomoc naplnit svou vlastní imaginací a poznáním. Pojetí prázdnoty je tu spjaté s představou sugescie, která je podle mého názoru na základě variování Hlučné samoty: “Nyní se rozeberme větu: «Ten muž přijíždí z Bastry». Řeknete-li kterémukoli Iráčanovi, zapůsobí na něho zhruba stejně jako věta o Miláně sdělená Italovi. Řeknete-li naprosto nevzdělanému člověku, neznalému zeměpisu, nechá ho lhostejným, nanejvýš v něm toto místo, o němž slyší poprvé, vzbudí zvědavost. Věta k jeho mysli vytvoří jakési prázdno, neúplné referenční schéma, mozaiku, v níž chybějí kamníky. A v nějaké další osobě může zmínka o Basře zase vyvolat bezprostřední vzpomínku nikoli na určité geografické místo, nýbrž na «místo» ze světa fantazie, které zná z četby *Pohádky tisíce a jedné noci*. Pro takového člověka nebude Basra podnětem, který ba ho přímo odkázal na nějaký konkrétní význam, ale vyvolá v něm «pole» vzpomínek a pocitů, tušení exotického původu, složitou emoci s nejasnými obrysy, v níž se nepřesné pojmy mísí s pocity tajemství, zahláčivosti, magie, exotiky. Ali Baba, hašiš, létající koberec, odalisky, aromata a koření, moudrost kalifů, zvuk orientálních hudebních nástrojů, levantská obezřetnost a asijská vychytralost kupců, Bagdád... Čím nepřesnější vědomosti a čím budnější představivost bude tento člověk mít, tím proměnlivější a neurčitější bude jeho reakce, tím roztrpenější a rozpštěnější její okraje. Připomeňme si, co dokázal nápis «Agendath Netaim» ve čtvrté epizodě *Odysea* vyvolat v monologicky promlouvající mysli Leopolda Blooma (a do jaké míry se tady i v dalších případech může vypravěčem rekonstruovaný proud vědomí pro-

170 *SSBH/9* s. 77-78.

měnit v cenný psychologický dokument). V takových dobrodružstvích myslí rozptýlené nejasným podnětem přenáší slovo «Basra» svou vágnost i na výrazy předchozí a spojení jako «ten muž» pak odkazuje na mnohem pozoruhodnější, tajupnější význam. Stejně tak sloveso «přijíždí» už neoznačuje jen pohyb z určitého místa, ale evokuje představu cesty, tu nejdobrodružnější a nejúžasnější koncepci cesty, jakou jsme kdy vytvořili, cesty člověka přicházajícího z daleka po pohádkových stazkách, cesty jako archetypu. Sdělení (věta) se otevírá řadě *konotací*, které dalece přesahují to, co tato zpráva *denotuje*.¹⁷¹”

Uvedený citát osvětluje fungování interpretačního procesu, který Příliš hlučná samota, třetí variace, vyžaduje: text, i se všemi (či téměř se všemi) společnými obsahovými rysy ostatních variací se ve standardním jazykovém rejstříku blíží k “denotaci”. Rozhodující krok k dosažení této představy se objeví v pozměněném závěru, který učiní text i smyslově otevřeným. Třetí variace na jedné straně syntetizuje zprávu z variace první, na druhé straně směřuje k otevřenému finále, stává se tedy esteticky uzávřeným textem významově otevřeným.

Na závěr bych připomněla názor Susanny Rothové: “Stylisticky bychom mohli považovat třetí variaci za syntézou prvních dvou: autor našel střední cestu mezi veršováním a proudem řeči. [...] Díky spisovné stylizaci odpadají konfrontace mezi nejrůznějšími jazykovými vrstvami. [...] To však neznamená, že by emocionální napětí bylo kvůli tomu nepatrnější”¹⁷². Významová “cesta” textu směřuje k syntéze, k opačnému tvůrčího procesu, než u předchozích zkoumaných děl, k *regressu ad originem* v nově pojatém klasicismu: antická kultura byl totiž přítomna v Hrabalově tvorbě od jeho počátků a ve vydařené formě: v epickém postavení Krásné Poldi, v klasickém tragičnu povídky Kaina, pak vytvářena explicitnějším, silně charakterizovaným způsobem v *Ostře sledovaných vlacích*, konečně v klasické, homerské epice *Příliš hlučné samoty*, tak spjaté s tématem znalosti a pozná(vá)ní, obrazem odyseovské pouti po významech lidské existence). Na rozdíl od Krásné Poldi, kde je dimenze skutečnosti asimilována formálním experimentem a nechává své stopy pouze v prvcích doprovazených morbidnem (nehody při práci v ocelárně, pústa krajina, umírající pták po pití vařící vody), v *Samotě* se realizuje pout' člověka nikoli na úrovni symbolu, ale plně alegoricky: cesta po světě lidské existence se odvíje nejen v “prostém” existencialismu (Kain), nybrž po panoramatu lidské kultury (zejména západní). Syntéza umožňuje a vyprovokuje tedy silný impuls k mnohostranné interpretaci v přesném smyslu, jak jej podal Eco: bohatsví motivů a odkazů jsou často schválně neexplicitně podaných nikoli na základě mystifikační hře ke škodě vnimatele, však směrem k *otevřenosti*; strukturovaná forma díla nabízí výrazný počet možných významů, jejichž vybu-

171 U. Eco, *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, Argo, Praha 2015, s. 99-100.

172 S. Roth, *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, c.d., s.121.

dování záleží na “encyklopedii” společnosti interpretu. S ohledem na tuto představu, předložím své interpretační úvahy zejména nad společnými tématy a motivy zkoumaných variant a nad jejich možnými postaveními vůči Ecovu pojetí *otevřenosti* v závěrečné kapitole.

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 hypotéze Michaela Špirita¹⁷³, 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”¹⁷⁴. Naopak, texty napsané od 1970 představují v hypotézi, již 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.

Texty *Krásná Poldi – epos*, *Kain – existenciální povídka* a *Fádní stanice* s příslušnými variantami patří k Hrabalově tvorbě období *před* 1970 a výsledek textové analýzy celkově potvrzuje hypotézu. *Krásná Poldi* tvoří nejnapadnější vzor diametrálně se lišící varianty a předobrazu. Text má ve své prvotní podobě z 1950 strukturální vlastnosti klasické eposové skladby a útržkovitý obsah tématicky 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 formálně 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 uzavřenosti a zároveň jeho významové otevřenosti: skladba se vyvíjí (ještě jednou velmi “klasic-

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

174 Tamtéž.

ky”) 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 pasáže “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 stylozované básnické skladby 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 variování projevily 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 podtitul 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 války¹⁷⁵. 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

175 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.

celky nakonec od sebe diametrálně liší¹⁷⁶. 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 Legendy 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 prvé 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 devítí letech 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 předělení formální zařízení textu. První, volně veršovaná skladba i s prozaickými místy, byla právě v její stylizované výstavbě a 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 uzavřenému záveru (hrdina spáchá sebevraždu). Dva texty jsou totiž bujným zdrojem zprávy “prázdné”, jak je pojmenuje Umberto Eco, které vnímatel má pravomoc naplnit svou vlastní

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

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 dosáhnutí 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 úrovní: 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 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 dokazala, 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 skutečnost je, že stejným motivům a tématům a dokonce citátům jiných autorů i sebecitacím jsou autorem přiděleny pokaždé nový význam (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.

Bibliografie

Primární literatura je detailně zaznamenána na s. XXX-XXX v paragrafu “Pracovní materiály: Hrabalovy strojopisy a tištěné podklady”. Uvedu v každém případě knižní vydání vybraných textů:

Hrabal B.:

- *Ostře sledované vlaky*, Československý spisovatel, Praha 1965
- “Krásná Poldi”, in Id., *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, Mladá fronta, Praha 1965
- “Legenda o Kainovi”, in Id., *Morytáty a legendy*, Československý spisovatel, Praha 1968
- “Setkání a návštěvy”, “Krásná Poldi”, in Id., *Poupata. Křehké i rabiátské texty z let 1938–1952*, Mladá fronta, Praha 1970 (a reprint 1992)
- *Kluby poezie*, Mladá fronta, Praha 1981
- *Příliš hlučná samota* Odeon, Praha 1989
- “Krásná Poldi”, in Id., *Bambino di Praga – Barvotisky – Krásná Poldi*, Československý spisovatel, Praha 1990.
- “Kain”, in Id., *Schizofrenické evangelium*, Melantrich, Praha 1990
- “Kain”, in Id., *Sebrané spisy – Židovský svícen*, sv. 2, k vydání připravili Karel Dostál a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1991, s. 7-36
- “Krásná Poldi”, in Id., *Sebrané spisy – Židovský svícen*, sv. 2, k vydání připravili Karel Dostál a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1991, s. 191-226
- “Fádní stanice”, in Id., *Sebrané spisy – Jarmilka*, sv. 3, k vydání připravili Karel Dostál a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1992, s. 157-162
- *Městečko, kde se zastavil čas – Něžný barbar – Příliš hlučná samota*, Odeon, Praha 1992
- *Ostře sledované vlaky*, in Id., *Sebrané spisy – Kafkárna*, sv. 5, k vydání připravili Karel Dostál, Claudio Poeta a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1994, s. 57-114

- “Krásná Poldi” in *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, in Id., *Sebrané spisy – Kafkárna*, sv. 5, k vydání připravili Karel Dostál, Claudio Poeta a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1994, s. 198-210
- “Legenda o Kainovi” in *Morytáty a legendy*, in Id., *Sebrané spisy – Kafkárna*, sv. 5, k vydání připravili Karel Dostál, Claudio Poeta a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1994, s. 291-327
- *Sebrané spisy – Hlučná samota*, sv. 9, k vydání připravil Milan Jankovič, Pražská imaginace, Praha 1994
- *Klub poezie*, in Id., *Sebrané spisy – Naivní fuga*, sv. 16, k vydání připravili Karel Dostál a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1995, s. 275-381.

Sekundární literatura, v abecedním pořadí a v případě překladu dle data vydání v českém jazyce:

Baluch J., *Kain podle Hrabala*, Academia, Praha 2013.

Bauer M., “Lektorské zásahy do rukopisů Bohumila Hrabala vydávaných knižně v sedmdesátých a osmdesátých letech”, in *Život je jinde...? Materiály z mezinárodní mezioborové konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 13.–15. června 2001 v Praze*, ed. Jan Matonoň, AV ČR, Praha 2002, s. 117-128.

Corduas S., “Antipoetiky Bohumila Hrabala?”, in *Hrabaliana rediviva. Sborník příspěvků z mezinárodní mezioborové konference Intorno a Bohumil Hrabal, kterou uspořádala Università degli Studi di Udine ve dnech 27.–29. října 2005*, usp. Annalisa Cosentino, Milan Jankovič a Josef Zumr, Filosofia, Praha 2006 [2006], s. 73-78.

Cosentino A.:

- “Drzý vlastenec. Několik poznámek k univerzálnosti Hrabalových témat”, in *Hrabaliana rediviva. Sborník příspěvků z mezinárodní mezioborové konference Intorno a Bohumil Hrabal, kterou uspořádala Università degli Studi di Udine ve dnech 27.–29. října 2005*, usp. Annalisa Cosentino, Milan Jankovič a Josef Zumr, Filosofia, Praha 2006 [2006], s. 47-56;

- “Kainové bezradní”, in *Klubko Ariadnino, Podoby filologického podnětu v literární vědě – pocta Jiřímu Opelíkovi*, usp. Daniel Vojtěch, FFUK, Praha 2014, s. 72-87;
- (ed.) *Čtení o Bohumilu Hrabalovi*, Institut pro studium literatury, Praha 2016.

Čermák F., *Slovník Bohumila Hrabala*, NLN, Praha 2009.

Červenka M.:

- “Stylistický příspěvek k teorii variant”, in *Česká literatura* 14/1966, č. 1, s. 45-51;
- “Dvě otázky a dvě teze k textologické diskusi”, in *Česká literatura* 46/1988, č. 4, s. 439-443;
- “Hrabal veršem”, in *Hrabaliana, Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*, edd. Milan Jankovič a Josef Zumr, Prostor, Praha 1990, s.139-160;
- “Pravopisná nuda pokračuje”, in *Kritická Příloha Revolver Revue* 22/2002, s. 140-141;
- *Textologické studie*, ed. Jiří Flaišman a Michal Kosák, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2009.

Češka J.:

- “Literatura z dosahu politické četby (Za Hrabalovou variantností a ironií)”, in Michael Wögerbauer, Petr Píša, Petr Šámal, Pavel Janáček et al., *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře. 1749-2014*, Academia, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2015, s. 1271-1282;
- “K variantnosti *Hlučné samoty*”, in Id., *Bohumil Hrabal – autor v množném čísle*, Host, Brno 2018, s. 119-170.

Dostál K., Kadlec V.:

- “Ediční poznámka”, “Poznámky, různočtení, varianty”, in Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy – Židovský svícen*, sv. 2, k vydání připravili Karel Dostál a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1991, s. 227-244;
- “Ediční poznámka”, “Poznámky, různočtení, varianty”, in Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy – Jarmilka*, sv. 3, k vydání připravili Karel Dostál a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1992, s. 267-281;

- “Ediční poznámka”, in Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy – Kafkárna*, sv. 5, k vydání připravili Karel Dostál, Claudio Poeta a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1994, s. 439-456;
- “Ediční poznámka”, in Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy – Naivní fuga*, sv. 16, k vydání připravili Karel Dostál a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1995, s. 401-406.

Eco U.:

- “Intentio Lectoris”, in *Differentia: Review of Italian Thought* 2/1988, s. 147–168;
- *Interpretácia a nadinterpretácia*, ed. Stefan Collini, př. Zdeňka Kalnická, Archa, Zlín 1995 [1992];
- *Meze interpretace*, př. Ladislav Nagy, Karolinum, Praha 2004 [1990];
- *Lector in fabula. Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*, př. Zdeněk Frybort, Academia, Praha 2010 [1979];
- *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, př. Zora Obstová, Argo, Praha 2012 [1962].

Esvan F.:

- “D’un monologue à l’autre: structure et genèse des ‘Taneční hodiny’ de B. Hrabal”, in *Ricerche slavistiche*, 39-40/1992-1993, č. 2, s. 23-39;
- “Několik poznámek k vyprávěcímu času v próze Bohumila Hrabala”, in *Hrabaliana redi-viva. Sborník příspěvků z mezinárodní mezioborové konference Intorno a Bohumil Hrabal, kterou uspořádala Università degli Studi di Udine ve dnech 27.–29. října 2005*, usp. Annalisa Cosentino, Milan Jankovič a Josef Zumr, Filosofia, Praha 2006 [2006], s. 35-46.

Flaišman, J., Kosák, M.:

- “Nejisté ediční pole (I.)”, in *Kritická Příloha Revolver Revue*, 21/2001, s. 22-26;
- (edd.) *Editor a text: úvod do praktické textologie*, red. Rudolf Havel a Břetislav Štorek, k vydání připravili a doslov napsali Jiří Flaišman a Michal Kosák, Paseka, Praha 2006;
- “Poznámky k možnostem záznamu variant”, in *Česká literatura* 50/2008, č. 3, s. 406-416;
- *Podoby textologie*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2012;

- (edd.), *Editologie (Od náčrtu ke knize)*, Academia, Praha 2018.

Frynta E., “Náčrt základů Hrabalovy prózy”, doslov in Hrabal B., *Automat svět*, Mladá fronta, Praha 1966.

Galmiche X.:

- (ed.) *Bohumil Hrabal, palabres et existence*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2002;
- “Koláž jako existenciální experiment”, in *Hrabaliana rediviva. Sborník příspěvků z mezinárodní mezioborové konference Intorno a Bohumil Hrabal, kterou uspořádala Università degli Studi di Udine ve dnech 27.–29. října 2005*, usp. Annalisa Cosentino, Milan Jankovič a Josef Zumr, Filosofia, Praha 2006 [2006], s. 65-72.

Gruntorád J., “Bohumil Hrabal v Libri prohibiti (Co tu je a co tu není)”, in *Hrabaliana rediviva. Sborník příspěvků z mezinárodní mezioborové konference Intorno a Bohumil Hrabal, kterou uspořádala Università degli Studi di Udine ve dnech 27.–29. října 2005*, usp. Annalisa Cosentino, Milan Jankovič a Josef Zumr, Filosofia, Praha 2006 [2006], s. 99-108.

Hanáková J., *Edice českého samizdatu*, Národní knihovna České republiky, Praha 1997.

Hrbata Z., *Textologie jako systém* [recenze o knize Pavla Vašáka *Autor, text a společnost*, Academia, Praha 1986], in *Česká literatura* 36/1988, č.1, s. 82-85.

Chvatík M., “Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny”, in *Hrabaliana, Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*, edd. Milan Jankovič a Josef Zumr, Prostor, Praha 1990, s. 113-120.

Italia P., Raboni G., *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010.

Jankovič M.:

- “Ediční poznámka”, in Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy – Hlučná samota*, sv. 9, k vydání připravil Milan Jankovič, Pražská imaginace, Praha 1994;
- *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Torst, Praha 1996;

- *Cesty za smyslem literárního díla*, Karolinum, Praha 2005;
- "Otevřenost díla a otevřenost textu", in *Česká literatura* 53/2005, č. 5, s. 675-682;
- "Motivy-šifry pozdního Hrabala", in *Hrabaliana rediviva. Sborník příspěvků z mezinárodní mezioborové konference Intorno a Bohumil Hrabal, kterou uspořádala Università degli Studi di Udine ve dnech 27.–29. října 2005*, usp. Annalisa Cosentino, Milan Jankovič a Josef Zumr, Filosofia, Praha 2006 [2006], s. 11-26.

Kadlec V., "Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal", in *Hrabaliana, Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*, edd. Milan Jankovič a Josef Zumr, Prostor, Praha 1990, s. 11-36.

Kadlec V., Pelán J.:

- "Ediční komentář – *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*", in Bohumil Hrabal, *Spisy 2. Skřivánek na niti. Povídky*, edd. Václav Kadlec, Jiří Pelán a Claudio Poeta, Mladá fronta, Praha 2014, s. 445-460;
- "Ediční komentář – *Morytáty a legendy*", in Bohumil Hrabal, *Spisy 2. Skřivánek na niti. Povídky*, edd. Václav Kadlec, Jiří Pelán a Claudio Poeta, Mladá fronta, Praha 2014, s. 261-275;
- "Ediční komentář – *Ostře sledované vlaky*", in Bohumil Hrabal, *Spisy 3. Jsme jako olivy. Novely*, edd. Václav Kadlec a Jiří Pelán, Mladá fronta, Praha 2015, s. 422-434;
- "Ediční komentář – *Příliš hlučná samota*", in Bohumil Hrabal, *Spisy 3. Jsme jako olivy. Novely*, edd. Václav Kadlec a Jiří Pelán, Mladá fronta, Praha 2015, s. 473-489.

Kalivoda R., "Básnický čin Bohumila Hrabala aneb Bohumil Hrabal a český surrealismus", in *Hrabaliana, Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*, edd. Milan Jankovič a Josef Zumr, Prostor, Praha 1990, s. 81-88.

Karfík V., "Nůžkami proti lyrismu", in *Hrabaliana, Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*, edd. Milan Jankovič a Josef Zumr, Prostor, Praha 1990, s. 105-110.

Kolár J., *Poznámka pro futuro*, in *Hrabaliana, Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*, edd. Milan Jankovič a Josef Zumr, Prostor, Praha 1990, s. 177-180.

Kosková, H., *Hledání ztracené generace*, Sixty-Eight Publishers, Toronto 1987.

Kotyk P., Kotyková S., Pavlíček T (edd.), *Hlučná samota, 1914-2014, sto let Bohumila Hrabala*, Mladá fronta, Památník národního písemnictví, Praha 2014.

Kroutvor J., “Hrabal, Mácha a surrealisté”, in *Hrabaliana, Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*, edd. Milan Jankovič a Josef Zumr, Prostor, Praha 1990, s. 37-40.

Lichačov D. S., *Textologie – Stručný nástin*, př. Jitka Komendová, komentářem doprovodili Jitka Komendová, Michal Kosák a Jakub Sichařlek, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2015 [1964].

Lopatka J.:

- *Šifra lidské existence*, ed. Michael Špirit, Torst, Praha 1995.
- “Tvorba a spisování”, in Id., *Předpoklady tvorby*, k vydání připravil a komentářem opatřil Michael Špirit, Triada, Praha 2010 (elektronické vydání), s. 14-31;
- “Nebývalé problémy textologické”, in Id., *Předpoklady tvorby*, k vydání připravil a komentářem opatřil Michael Špirit, Triada, Praha 2010 (elektronické vydání), s. 41-52;
- “Vypovídat upřímně a na úrovni”, in Id., *Předpoklady tvorby*, k vydání připravil a komentářem opatřil Michael Špirit, Triada, Praha 2010 (elektronické vydání), s. 113-117.

Mukařovský J.:

- “Umění jako semiologický fakt” in Id., *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík, Odeon, Praha 1966, s. 85-88;
- “Záměrnost a nezáměrnost v umění” in Id., *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík, Odeon, Praha 1966, s. 89-108.

Müller R., Šidák P. (eds.), *Slovník novější literární teorie*, Academia, Praha 2012.

Pelán J., *Bohumil Hrabal: pokus o portrét*, Torst, Praha 2015 [2003].

Pešat Z., “Generační souvislosti”, in *Hrabaliana, Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*, edd. Milan Jankovič a Josef Zumr, Prostor, Praha 1990, s. 41-50.

Poeta C., Kadlec V., “Rejstříky”, “Bibliografie Bohumila Hrabala”, in Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy – Bibliografie, dodatky, rejstříky*, Pražská imaginace, Praha 1997, s. 111-490.

Polenta G., “Sebevražda v hrabalovském diskursu”, in *Hrabaliana rediviva. Sborník příspěvků z mezinárodní mezioborové konference Intorno a Bohumil Hrabal, kterou uspořádala Università degli Studi di Udine ve dnech 27.–29. října 2005*, usp. Annalisa Cosentino, Milan Jankovič a Josef Zumr, Filosofia, Praha 2006 [2006], s. 87-98.

Pytlík R.:

- “Doslov” in Bohumil Hrabal, *Tři novely*, Československý spisovatel, Praha 1989;
- *Bohumil Hrabal*, Československý spisovatel, Praha 1990.

Roth S.:

- “Anexe”, doslov k Hrabal B., *Une trop bruzante solitude*, př. Max Keller, Robert Laffont, Paris 1983, s. 127-135;
- “Samota a zapomnění”, in *Hrabaliana, Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*, edd. Milan Jankovič a Josef Zumr, Prostor, Praha 1990, s. 75-80;
- *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, př. Michael Špirit, Pražská imaginace, Praha 1993 [1986].

Stankovič A., “Dvakrát o nové vlně”, in *Tvář – Výbor z časopisu*, ed., doslov a rejstříky napsal Michael Špirit, Torst, Praha 1995, s. 451-457.

Škvorecký J., “Jiří Menzel a historie *Ostře sledovaných vlaků*”, in Id., *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*, in Id., *Spisy 37*, vybral, uspořádal, k vydání připravil, komentář napsal a rejstříky sestavil Michael Špirit, texty z angličtiny př. Daniel Dolenský, Books and Cards, Praha 2010 [1982], s. 173-246.

Špirit M.:

- “K edici Hrabalových Sebraných spisů”, in *Česká literatura* 41/1993, č. 1, s. 108-109;
- “Bohumil Hrabal v roce 2000”, in *Kritická Příloha Revolver Review* 24/2002, s. 29-48;

- *Bohumil Hrabal: una sfida per storici ed editori*, Forum, Udine 2003;
- “Uzavřený text – tevřené dílo”, in *Hrabaliana rediviva. Sborník příspěvků z mezinárodní mezioborové konference Intorno a Bohumil Hrabal, kterou uspořádala Università degli Studi di Udine ve dnech 27.–29. října 2005*, usp. Annalisa Cosentino, Milan Jankovič a Josef Zumr, Filosofia, Praha 2006 [2006], s. 27-34;
- “Textologie dnes?”, in *Česká literatura 57/2*, AV ČR, Praha 2009, s. 221-231;
- “Ediční poznámka”, in Jan Lopatka, *Předpoklady tvorby*, k vydání připravil a komentářem opatřil Michael Špirit, Triada, Praha 2010 (elektronické vydání), s. 225-234;
- “Komentáře”, in Jan Lopatka, *Předpoklady tvorby*, k vydání připravil a komentářem opatřil Michael Špirit, Triada, Praha 2010 (elektronické vydání), s. 235-391.

Vašák P. (ed.), *Textologie – Teorie a ediční práce*, Karolinum, Praha 1993.

Zumr J., “Ideová inspirace Bohumila Hrabala”, in *Hrabaliana, Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*, Prostor, Praha 1990, s. 121-136.