

# Hra s ich-formou v díle Bohumila Hrabala

Lubomír Doležel

Moderní ich-forma (vyprávění v první osobě) je obvykle spojována s ústním vyprávěním, často se považuje za imitaci ústního vyprávění. Je tak spojována s prastarou tradicí folklorní. Podle Karla Čapka tuto tradici představuje vyprávění pohádky: „Pohádka je povídání. Pravá lidová pohádka nevzniká tím, že ji národopisný sběratel zaznamená, nýbrž tím, že ji babička povídá dětem, člen kmene Yoruba členům kmene Yoruba nebo profesionální pohádkář auditoriu v arabské kavárně. Skutečná pohádka, pohádka ve své pravé funkci, je povídání v kruhu posluchačů“ (ČAPEK 1971: 100–101). Víme, že v řadě svých „menších“ próz, zejména v *Povídkách z druhé kapsy*, Čapek úspěšně zrekonstruoval tento způsob vyprávění. Albert Lord, který přispěl podstatně k našemu poznání ústního vyprávění studiem profesionálních vypravěčů jihoslovenských eposů, zjistil, že se mezi nimi najdou nadaní básníci, kteří se učili básnické formě po celý svůj život; dosáhli dostatečného mistrovství v této formě, aby byli schopni „nejenom vložit své myšlenky do této formy, ale též ji podle přání porušit“ (LORD 1960: 131). „Ústní kompozice“ je tedy tvůrčí akt v tom smyslu, že se v ní, stejně jako v psané kompozici, „uskutečňuje napětí mezi normami a tvořivostí“ (DOLEŽEL 2008: 245).

V Ústavu pro jazyk český AV ČR pracuje pilně tým, který studuje mluvenou češtinu a mluvenou komunikaci na základě autentických záznamů. Z jejich korpusu uvádím příklad, který demonstruje spontánní mluvené vyprávění: „Zrovna sem vezl Hanisku do nemocnice ... dyž sme byli v tý nemocnici ne? ... sme tam šli ne? ... sme zaklepali a ... vylezla ta sestřička a povídá co se mu stalo ne? ... tak sme to vysvětlili a ... a prej že počkejte přide doktor ne? ... tak sme tam čekali přišel doktor a co ste dělal ne? a Haniska že sem se sekl sekerou do nohy prej a a proč? chachacha prej nechtěně ... hm no tak počkejte no tak sme zas čekali“ (cit. dle HOFFMANNOVÁ — KOLÁŘOVÁ 2008: 121). Ukázka dokumentuje spontánní mluvený styl, který bychom měli očekávat, kdyby se ich-forma řídila vzorem orálního vyprávění. Nadto musíme vzít v úvahu tu důležitou okolnost, že orální vyprávění je zakotveno v mimojazykové situa-

ci, že se odehrává v určitém čase a na určitém místě. Toto zakotvení vyplývá z obecné vlastnosti mluvených projevů: „Mluvené projevy se vyznačují silnou vazbou k **situaci** — bez situačních a kontextových faktorů by byly někdy zcela nesrozumitelné“ (HOFFMANNOVÁ 1997: 77). Zajisté existují určitá ich-formová vyprávění, kde text konstruuje situaci promluvy, ale jde o případy zvláštní, jako například fikční deník nebo rámcově uvedené vyprávění. Ve většině ich-forem však situační zakotvení chybí, situace, v níž se vypravěč časoprostorově nalézá, když vypravuje, není zkonstruována. Uvedené dva rysy — spontánní sklad a situační zakotvení — představují model mluveného vyprávění, který nám musí sloužit při posuzování orálnosti ich-formy.

Emanuel Frynta, v první vůbec charakteristice Hrabalova vypravěčského způsobu (FRYNTA 1966), navrhl, že jeho typickou vypravěčskou formou je „hospodská historka“, tedy „povídání v kruhu posluchačů“. Frynta vychází z předpokladu, že Hrabal sdílí tento „žánr městského folkloru“ s Jaroslavem Haškem. Avšak hospodská historka podle Frynty není orálním vyprávěním primitivním, uplatňuje se v ní „mytotvorné, bájivé užívání jazyka k zaklínání empirické reality“ (IBID.: 324). Nadto, jak dokládá Miloslava Slavičková, Hrabalův vztah k hospodě byl přímo „sakrační“, v hospodě „nacházel stimulující atmosféru, která dává podnět k nápaditým rozhovorům“ (SLAVÍČKOVÁ 2004: 176). Tyto doklady nás již nabádají k tomu, abychom ich-formové vyprávění Hrabalovo neztotožňovali s běžným mluveným projevem nebo tlacháním, ale chápali je jako specifický druh umělecké literatury.<sup>1</sup>

Při bližším ohledání moderního českého narativu zjišťujeme, že charakteristika ich-formy jako druhu umělecké prózy platí obecně. Tak například Vančura posunuje ich-formu, zejména v *Konci starých časů*, do oblasti výrazně a důsledně knižní. Vančurův Spera nám naléhavě klade otázku: proč by někdo nemohl vyprávět v první osobě a používat přitom slovník a gramatiku staré kroniky?<sup>2</sup> Osvobodíme-li pojetí Hrabalovy ich-formy od nevyhovujícího principu orálnosti, otevřeme si cestu k popsání celé palety ich-formových variant, které Bohumil Hrabal vytvořil. Hrabalova „hra s vyprávěním“ je totiž především hra s ich-formou.<sup>3</sup>

1 Pelán mluví o „adaptaci orálního proudu“, kterou Hrabal „zasáhl podstatně do vývoje české narativní prózy“ (PELÁN 2002: 38).

2 Variabilitu ich-formového vyprávění dokládá polozapomenutý projekt Vladislava Vančury, který zamýšlel sepsat celou „vzorkovnici“ ich-forem, z projektu se však uskutečnila jen dvě vyprávění (viz DOLEŽEL 1993: 111–112). Na „typologickou spřízněnost“ Hrabalovy prózy s Vančurovou upozornil již ZUMR (1990: 130). Tomu však šlo hlavně o potvrzení dřívějšího Pytlíkova poukazu na to, že „se setkáváme zde [v Hrabalových *Pábitelích* — LD], od dob Vančurových v české próze poprvé tak jasně, s užitím jazyka v jeho estetické funkci“ (PYTLÍK 1966: 198).

3 Termín *hra s vyprávěním* použil Milan Jankovič k vystižení vypravěčských cvičení Haškova Švejka (JANKOVIČ 1966).

Jednu z forem této hry vytknu před závorku a nebudu se jí dále zabývat. Jde o prózy, které se na první pohled jeví jako vyprávění ve druhé osobě. Patří sem vlastně celý cyklus textů dnes shromážděný ve 2. svazku Hrabalových *Sebranych spisů*: „Lichoběžník číslo dvě“, „Filipojakubský den“, „Farizeové a zákoníci“, „Nelze utéci“ a zejména „Slavná Wantochova legenda“. Vyprávění v druhé osobě „vynalezl“ Michel Butor (*Modification* [1957]), jeden z představitelů francouzského „nouveau roman“, a teoretické pozornosti se mu dostalo v časopise *Style* (FLUDERNIK 1994). Již v knize *Heterocosmica* jsem vyslovil pochybnost o tvrzení Moniky Fludernikové, že existence vyprávění v druhé osobě vyžaduje radikální přepsání „naratologických paradigmat“ (IBID.: 284). Navrhl jsem tehdy, že vyprávění v druhé osobě je, aspoň ve své ověřovací síle, analogické ich-formě. V uvedených textech Hrabalových je toto příbuzenství dovedeno ke spojitosti — za vyprávěním v druhé osobě se skrývá vyprávění v první osobě. Druhou osobou (někdy vykáním) oslovuje ich-formový vypravěč konatele příběhu. V „Lichoběžníku číslo dvě“ vychází toto oslovení od „já, všctkyně se zeleným papouškem“ (HRABAL 1991: 38), v próze „Filipojakubský den“ se tak oslovuje sám hrdina, pan správce, který propadá bláznovství — „vidíte, tamhle se na mne šklebí a kývá“ (IBID.: 51); ve „Farizeích a zákonících“ jde o skupinu vypravěčů — pojišťovacích agentů, kteří se vyjadřují v první osobě plurálu: „Jděte, pane, napřed a my půjdeme za vámi“ (IBID.: 54); próza „Nelze utéci“ končí komentářem v první osobě: „Teď teprve vím, proč jste mne neočekával v opuštěné zahradě“ (IBID.: 60). Hlavním textem tohoto typu je ovšem „Slavná Wantochova legenda“, která začíná oslovením: „Nechodte ještě spát. Nemá to cenu. To radši si zajděte na krchov a jen tak pro legraci si probudte několik mrtvol“ (IBID.: 61). Anonymní první osoba se vynořuje opožděně, ale opakovaně: „A taky dosvědčím, že s váma nebyl žádný špás. [...] Já vás tenkrát viděl, jak jste skočili na stupačku [...]. A svědčím, jak jste byli v tom svatým brunstu [...]. A znovu svědčím [...]“ (IBID.: 66). Všechna vyprávění v druhé osobě vznikla v Hrabalově prvním tvůrčím období, které bylo obdobím radikálního experimentování. Z tohoto pohledu se nám Hrabalova vyprávění v druhé osobě jeví jako předehra k experimentování s ich-formou.

Není pochyb o tom, že nejčetněji je v Hrabalových prózách zastoupena ich-forma osobní, tj. vyprávění předávané konkrétním a jazykově charakterizovaným fikčním konatelem, protagonistou příběhu.<sup>4</sup> Mezi nimi je jistě

4 Podrobněji o osobní ich-formě viz DOLEŽEL 1993: 47–49; IDEM 2003: 157–159, zde též charakteristika „objektivní“ (svědecké) a rétorické ich-formy. „Svědeckou“ ich-formu za mne identifikoval Karel Hausenblas v povídce M. A. Šimáčka „Lívanečky slečny Rózi“. „Vyprávění zde je vloženo do úst postav, která aktivně (takřka) nezasahuje do děje“. „Většina akcí a charakteristika jiných postav“ je podána „prostřednictvím a hodnocením“ slečny Rózi (HAUSENBLAS 1972: 118).

nejpopulárnější strýc Pepin, který své vypravěčské umění předvádí uhrančivým způsobem zejména v *Tanečních hodinách pro starší a pokročilé*. Tato próza je spjata s cyklem osobních ich-forem, který bychom mohli nazvat „nymburská trilogie“.<sup>5</sup> Patří do ní *Postřižiny*, vyprávěné matkou Marií, *Městečko, kde se zastavil čas*, kde je vyprávěčem fikční protějšek autora jako dítěte, a *Harlekýnovy miliony*, kde je vyprávění nesoeno zestárlou a osamělou Marií.

Stojí za to pozastavit se u těchto vyprávění pro jiný důvod než ten, že patří k Hrabalovým nejpopulárnějším prózám. Láká mě na nich to, že právě v nich Hrabal vytvořil pozoruhodné, i když dosud teoreticky neocenené (nebo aspoň nedocenené) varianty ich-formy. Nezbytným předpokladem pro porozumění charakteru těchto variant je jeden rys ich-formy, který jsem zatím nechal stranou. Er-forma standardně konstruuje fikční svět na základě úplného vědění o tomto světě, metaforicky mluvíme o „vševědoucím“ vypravěči. Naproti tomu standardní konstrukce fikčního světa prostřednictvím ich-formy vychází z omezeného vědění vyprávěcího subjektu. Zejména ich-formový vypravěč rovnající se fikční osobě nemůže mít úplné vědění o fikčním světě, ve kterém žije a vypráví. Svou konstrukci zakládá na určitých jemu dostupných zdrojích, tj. na svých vlastních akcích a zážitcích, na pozorovaných zkušenostech, z odčítaných gest a mimiky, na informacích získaných z promluv jiných fikčních osob, které jsou mu adresovány, nebo které zaslechne, apod.<sup>6</sup> Nazvěme soubor informací dostupných ich-formovému vypravěči jeho informační horizont. Pak můžeme definovat standardní osobní ich-formu jako takový vypravěčský způsob, který čerpá pouze z vypravěčova informačního horizontu. Standardní osobní ich-forma je vpravdě egocentrický vypravěčský postup.<sup>7</sup>

- 
- 5 Přívlastek *nymburská* je oprávněný proto, že se tu Hrabal vyznamenal vytvořením „nesmírně autentického imaginárního prostoru, kde se čas zastavil“ (DIERNA 1994: 409).
  - 6 Informace získané vypravěčem od jiných fikčních konatelů jsou instancí obecné cirkulace informací ve fikčním světě, problematiky, která je velmi důležitá a bohatá, ale v naratologii dosud sotva načatá.
  - 7 Omezení informačního horizontu ich-formového vypravěče bylo opakovaně postulováno v teorii vyprávění. Bohumil Fořt cituje z knihy Paula Cobleya (2001): „Když je postava vypravěčem, je zřejmé, že může vypravovat jenom určité věci. Je pravidlem, že nemůže přímo vypravovat o tom, co se děje na místě, kde není. Nemůže vypravovat o tom, co mají jiní v hlavě, nač myslí a o čem sní“ (FOŘT 2008: 91). Toto omezení přijímá též Norbert Nübler: „Ich-forma vyprávění zákonitě zužuje perspektivu, z níž je příběh vyprávěn: vypravěč v první osobě [...] nemůže být vševědoucí“ (NÜBLER 1997: 377). Ve stejném směru se nese Kubíčková charakteristika osobní ich-formy: „Vypravěč v tomto případě patří do vyprávěného světa (příběhu), v němž se pohybuje spolu s ostatními románovými postavami. Vypravěč sám příběh prožil nebo jej pozoroval, popřípadě mu jej mohl zprostředkovat vlastní aktér děje jako svoji osobní zkušenost“ (KUBÍČEK 2007: 59).

Pečlivě zachovávání tohoto omezení jsem našel v *Adolfu* Benjamina Constanta a v knize *Heterocosmica* jsem o tom napsal: Všechny vypravěčovy poukazy na zdroje jeho informací slouží téže funkci — „dodat vypravěčskému aktu spolehlivosti a tak zaručit ověřovací autoritu Ich-vypravěče v omezeném oboru jeho znalosti“ (DOLEŽEL 2003: 158).<sup>8</sup> U Hrabala, podobně jako u Constanta, nalézáme výmluvný explicitní konstrukt informačního horizontu vypravěče. V *Městečku, kde se zastavil čas* vypravěč mění svou polohu tak, aby mohl sledovat vnější scénu: „[...] a naši hosté odnášeli ty batistové kapesníčky do pokoje, kam jsem neviděl... a tak jsem obešel deputátní byty a tiše šel zahrádkou, [...] oknem jsem viděl do našeho bytu, jak na dlouhých šňůrách se suší stovky batistových šátků a maminka a hosté přinášejí z kuchyně další a další [...]“ (HRABAL 1994a: 131).

Připomínka hranic vypravěčova horizontu tedy v Hrabalově ich-formovém vyprávění existuje, mnohem častější je však postup opačný — „nelegální“ překračování těchto hranic. Právě tímto rysem se Hrabalova ich-forma vybavuje ze standardní podoby a stává se narativním experimentem.<sup>9</sup> I když jsme v *Městečku, kde se zastavil čas* našli explicitní utvrzení horizontu pozorování, právě v této próze vypravěč často sahá za tento horizont. To by mohlo souviset s vypravěčským subjektem, kterým je fikční protějšek autora jako dítěte, jemuž jsou mnohé akce či emoce dospělých nepřístupné. „To když přišel čas

- 8 Omezení daná standardní ich-formou respektuje (s malými výjimkami) rovněž Charles Dickens ve svých populárních románech *Great Expectations* (1861) a *David Copperfield* (český překlad Emanuela a Emanuel Tilschovi, SNKLHU 1955). Zajímavý je v tomto ohledu dobrodružný román R. L. Stevenzona *Treasure Island* (český překlad H. Šnajdrová-Bílková, SNDK 1954). Hlavním ich-formovým vypravěčem je tu mladý Jim Hawkins, avšak v některých kapitolách je vyprávění předáno doktoru Liveseyovi. Nejde však o střídání „pohledů“ (individuálních perspektiv), nýbrž o střídání informačních horizontů, které Stevenson provádí, aby udržel princip standardní ich-formy. Jim Hawkins prostě nemůže vyprávět ty epizody příběhu, jejichž svědkem nebyl. Tento postup je tedy obdobou vloženého vyprávění, kterým některý z fikčních konatelů informuje hlavního vypravěče o dění, jemuž nebyl vypravěč přítomen (viz např. doktorovo vyprávění o Ben Gunnovi v 33. kapitole *Pokladu*).
- 9 M. Głowiński, který vychází z protikladu er-formy a ich-formy jako dvou jasně odlišných způsobů vyprávění, konstatuje, že v er-formě se vypráví „neosobně“, jazyk se tu „vztahuje k předmětům a nikoli k ukryté postavě vypravěče“, zatímco v ich-formě má vypravěč „nutně omezené znalosti“. Zároveň však tvrdí, že si tento subjektivní vypravěč „přisvojuje jakási“ úlohu vypravovatele z „normálního“ (er-formového) románu v dialogických pasážích. Takové „citace“ „přibližují vyprávějící subjekt k vševědoucímu vypravěči“ (GŁOWIŃSKI 1968: 289, 294). U Hrabala jsem takové „četné citace“ nezpozoroval, tvrzení významného polského literárního teoretika si však zaslouží ověření. Možnost překračování informačního horizontu ich-formového vypravěče naznačuje i Jiří Pechar: často „se vědění, které vypravěč o vyprávěných událostech prezentuje, nekryje s věděním, které by mohl skutečně mít“ (PECHAR 2002: 93).

ledování, tak strýce Pepina dal pan podstarší na nejtěžší práci. Už za tmy ledaři vysekávali ze stropu ledové táfle, dlouhé pásy ledu, které pak u břehu dělník štípal na takové tabule a do každé tabule vysekal oko a za to oko hákem zachytili dělníci na břehu a pak dva a dva vytahovali háky ty tabule ledu [...]“ (IBID.: 124). „Když si zvykl na přítomí a oslnění oken, viděl tatínek, že sestřička stojí v hlavách postele. Tam ležel tak maličký člověk — skoro dítě, ruce měl hozené a zalomené za hlavu a díval se upřeně do stropu, jeho oči už nikoho neočekávaly, už se na nic netěšily, byly to oči, ve kterých se skoro už zastavil čas. Byl to strýc Pepin“ (IBID.: 189).

Lovení za horizontem vypravěče se oddává také vypravěčka „autobiografické trilogie“ *Svatby v domě, Vita nuova a Proluky*.<sup>10</sup> U tohoto cyklu se však musíme zdržet hlavně z jiného důvodu: pozorujeme tu originální inovaci v ich-formě, kterou Jiří Pelán popsal takto: „Empirie memoáru je [...] nenápadně transformována bravurní narativní hrou: Hrabal zde s dokonalou empatií konstruuje precizní perspektivu ženského pohledu, jemuž dává dopadnout na sebe sama“. Přenesením vyprávěcího subjektu ze svého já na svou ženu Hrabal „odzrcadlil svůj portrét v pohledu vlastní ženy“ (PELÁN 2002: 62, 67). Hrabal tedy napsal svůj vlastní životopis svým vlastním stylem, ale vypravěčský ich-formový akt předal fikčnímu protějšku své ženy, čímž ovšem zcela pozměnil jak perspektivu, tak informační horizont vypravěče. Jestli se nemýlím, jde tu o variantu ich-formy, která je velmi vzácná ve světové literatuře.<sup>11</sup> Tato podivuhodná ich-forma produkuje silný efekt ozvláštňení. V Jankovičově výstižné formulaci vyjadřuje hodnotu „jakéhosi slavnostního rozzáření obyčejných věcí viděných pozornýma, nadšenýma nebo zamilovanýma očima. Oči vypravěčky [...] objevují prostředí autorovi známé jako nové [...]. Je doslova neuvěřitelné, jakou píseň písní složil tady autor na počest a k nohám své šeré a otřískané periférie, své milované Libně“ (JANKOVIČ 1996: 121). Troufám si říci, že tímto rysem, postřehnutým Jankovičem, se Hrabalova krásná próza začleňuje do nadčasové tradice českého poetismu.

10 I když Hrabal sám navrhl souhrnný titul pro trilogii *Městečko na vodě*, přimlouval bych se spíše za titul, kterým si ji „sám pro sebe“ označil Kalivoda — *Z mého života* (KALIVODA 1990: 87).

11 V roce 1933 vzbudila pozornost kritiky i čtenářů memoárová kniha Gertrudy Steinové *Vlastní životopis Alice B. Toklasové*, v níž autorka přenesla vypravěčský subjekt na svou družku. (Za informaci o této knize děkuji Miloslavě Slavičkové.) Český překlad vyšel až v roce 1968 v Nakladatelství československých výtvarných umělců, nezdá se však, že Hrabal knihu četl. V závěru knihy se Steinová zmiňuje o původu těchto memoárů: „Asi před šesti týdny mi řekla Gertruda Steinová, nevypadá to, že bys kdy napsala tu autobiografii. Víš co udělám? Napíšu ji tak prostě jako Defoe napsal autobiografii Robinsona Crusoa“ (STEINOVÁ 1968: 213). Steinová se snad inspirovala *Robinsonem Crusoaem*, ale naratolog musí připomenout, že ztotožnila dva různé vypravěčské způsoby.

Překročení vypravěčského horizontu je provedeno nejradikálnějším, můžeme říci absurdním způsobem v novele *Ostře sledované vlaky*. I když dosud probíraný způsob čerpání informace zpoza horizontu zde též nalézáme, jde o postup poměrně vzácný a nenápadný. Našel jsem pouze dva nesporné příklady: „[...] paní Karáskovou, která bydlí hned vedle nás, Němci zavřeli hned v roce čtyřicet a vrátila se loni na Vánoce, celou tu dobu, ty čtyři roky, byla v Pečkárně a tam utírala krev po popravách [...]“ (HRABAL 1994b: 76). „Seděl jsem na židli s bradou na prsou a spal, zatímco pan přednosta stál na zábradlíčku u kasy v čekárně a shora, přes zelenou záclonku se na mne díval a potom tiše, na gumových galoších, přišel na peron, tiše otevřel, tiše stál nade mnou a kochal se a potom mne vzal za rameno a zatřásl mnou a já, jak jsem byl rozespálý, myslil jsem, že jsem doma a je ráno [...]“ (IBID.: 94). Zdá se, jako by vypravěči Miloši Hrmovi bylo uloženo vždy svědomitě ohlašovat zdroj jeho informací: „A pomocník Bohouš, **který to potom vypravoval** v kanceláři, se obrátil a okýnkem protáhl ruku [...]“ (IBID.: 91 [zvýr. LD]). Jako by celé vypravěčovo novátorství mělo být soustředěno na tragické zakončení Hrmova příběhu. Význam tohoto zakončení, Hrmovy smrti, je zdůrazněn tím, že tato smrt je v textu dvakrát předznamenána. Poprvé, když se Hrma pokusí o sebevraždu, podruhé, když je zajat Němci a odvážen jejich vojenským transportem. V obou případech je Hrmův život ušetřen, a zemře tak až při třetím pokusu, poté, co při sabotáži muničního vlaku je těžce zraněn a sám těžce zraní německého vojáka. Jejich společné umírání není umíráním nepřátel, ale patetickou tragédií lidskosti (i když v závěrečné větě hrabalovsky ironizovanou): „A přece jsme jeden druhého postřelili a jeden druhého přivedli ke smrti, ač jistě, kdybychom se někde potkali v civilu, možná, že bychom se měli rádi, pohovořili si. A potom se ozvala detonace. A já, který jsem se ještě před chvílí těšil na ten pohled, ležel jsem vedle německého vojáka dál, natáhl jsem ruku a otevřel jsem jeho tuhnoucí dlaň a dal jsem mu do ní ten zelený čtyřlístek, který přináší štěstí, zatímco z krajiny vyrůstal do nebe hřibovitý mrak, který neustále rostl o vyšší patra a vyšší kouřová mračna, slyšel jsem, jak tlak vzduchu poběhl krajinou a syčel a hvízdal o holé větve stromů a keřů [...] ale já jsem se kuckal a chrčela ze mne krev. Do poslední chvíle, než jsem se začal ztrácet z dohledu sebe sama, držel jsem se s tím mrtvým za ruku, a pro jeho neslyšící uši jsem opakoval slova vlakvedoucího té rakety, která přivezla ty zbědované Němce od Drážďan: »Měli jste sedět doma, na prdeli [...]«“ (IBID.: 113).

V *Ostře sledovaných vlacích* se Hrabalova ich-forma proměňuje ve svou nejradikálnější variantu, v posmrtný text.<sup>12</sup> Pozornosti si zaslouhuje to, že posmrtný text se ohlašuje již v *Legendě o Kainovi* (IBID.: 291–327), kterou sám autor

12 Bronislava Volková si všimla, že Hrabal „slovy svého umírajícího hrdiny vypráví o smrti jeho protivníka“ (VOLKOVÁ 2006: 23), ale nevyvodila z toho žádnou obecnější charakteristiku takového „nemožného“ vyprávění.

označil za jeden ze zdrojů *Ostře sledovaných vlaků* (IBID.: 447). Pro naše téma je zajímavé, že v něm hrdina, podle Hrabalovy vlastní poznámky, „provádí bratrovraždu sám na sobě, sebevraždou“ (IBID.: 327). Leč již v tomto prototypu pozdější novely hrdina-vypravěč na sebevraždu neumírá, ale je usmrcen, náhodně a zcela zbytečně, v posledních dnech války.<sup>13</sup>

Po *Ostře sledovaných vlacích* se posmrtný text ještě zvláštním způsobem vrací v *Příliš hlučné samoty*. Tento narativ existuje, jak známo, dokonce ve třech verzích, jejichž sledu a mutacím věnovala důkladnou pozornost Suzanne Rothová (ROTHOVÁ 1993: 113–158). Nemohla si nepovšimnout „choulostivého“ závěru či přesněji závěrů Hantova příběhu: když je Hantá „ze svého podzemního ráje vypovězen, udělá poslední balík, do něhož [...] položí celý svůj život. (Ve třetí, rozhodující verzi byla radikálnost závěru zmírněna: Hantá o svém zániku jenom sní a text zůstává otevřený)“ (IBID.: 114–115). Jinými slovy, v prvních dvou verzích Hantá končí sebevraždou v lisu, zatímco ve třetí je jeho smrt přenesena „do oblasti snu“ (IBID.: 122). Rothová nás též informuje o tom, že „v roce 1980 opatřil autor všechny tři variace společnou vazbou a napsal k nim předmluvu *Jak vzniká balada a román*, na další straně označenou titulem *Zpráva o pítvě vlastní mrtvoly*“ (IBID.: 114–115). Tento druhý titul by nás mohl trknout. Zatímco nikde v Hrabalových poznámkách a komentářích o jeho vlastním díle nenalzáme úvahu o posmrtném textu, zmíněný titul lze číst jako Hrabalův popis fyzicky nemožného aktu, jehož jiným druhem je posmrtný text. Ale možná, že v tomto spoji cítím trávu růst. Hrabal mi nepřítakává, protože již v programu k divadelnímu provedení *Příliš hlučné samoty* neopouští textu ten výmluvný titul (viz ROTHOVÁ 1993: 115n, 188).<sup>14</sup>

Tak či onak, „cyklus“ *Příliš hlučné samoty* je aspoň v jedné své verzi zřetelně a jednoznačně posmrtný text. Ale Hrabal jako by se zalekl tohoto příliš radikálního vypravěčského experimentu. A tak v poslední verzi Hantova příběhu přenáší jeho smrt do snu, tj. do oblasti mezilehlé. Tato oblast, jak víme, může být dezautentifikována (DOLEŽEL 2003: 125), a zdánlivý fikční fakt Hantovy smrti může být popřen.<sup>15</sup> Hantá se probouzí na lavičce na Karlově náměstí

13 Nekladi si za úkol vysledovat genezi *Ostře sledovaných vlaků*, ale chci poukázat na vyčerpávající rozbor „kainovských“ próz v monografii Jacka Balucha (BALUCH 2012). Nemohu však zakrýt své rozpaky nad Hrabalovým přetvořením Kainova příběhu. Domnívám se, že Kainův příběh **bratrovraždy** nelze přeinterpretovat v příběh **sebevraždy**.

14 Jankovič nám sděluje, že některé zahraniční překlady *Příliš hlučné samoty* „připouští, že Hantova sebevražda byla skutečná“ (to jest je fikčním faktem — LD), čímž se ovšem klade důraz „na tragické vyznění díla“ (JANKOVIČ 1991: 444).

15 Proto nelze souhlasit s názorem Rothové, podle nějž „není důležité, zda je tato smrt realizována [fikčně — LD], nebo jen vysněna“ (ROTHOVÁ 1993: 156). Rothová nemohla postřehnout význam tohoto rozdílu pro Hrabalovo vypravěčství, protože nedisponovala pojmem *posmrtný text*.



a dokončuje své vyprávění: „[...] prostomyslně jsem se usmíval, na nic jsem se nepamatoval, nic jsem neviděl, nic jsem neslyšel [...]. A tak jsem nemohl ani vidět, ani slyšet, jak ty moje dvě cikánky, zavěšeny do dvou cikánů, polkovým krokem přehřměly parkem Karláku zleva doprava a zmizely v zátočině pískem vysypané cestičky, někde za hustým křovím“ (HRABAL 1994c: 78). Dodejme však, že tuto scénu může Hantá vyprávět jedině tak, že narušuje základní princip osobní ich-formy, ilegálně překračuje horizont svého vidění a vědění.

Máme Hrmu nebo původního Hantu považovat za nadpřirozené bytosti, které nám posílají své texty ze záhrobí? Jak jinak si vysvětlit existenci fyzikálně nemožného aktu — posmrtného psaní, podivného způsobu konstrukce fikčního světa, kterého si však kritikové i čtenáři Hrabala dosud sotva všimli? Domnívám se, že posmrtný text není třeba vykládat jako výsledek nadpřirozeného aktu, ale takový výklad lze zdůvodnit pouze tím, že se důkladněji ponoříme do obecné teorie tvorby fikčních světů. Předně je třeba přijmout předpoklad, že formy literárního textu, které konstruují fikční svět, nelze omezovat na formy textů neliterárních. Literatura se urputně brání tomu, aby byla podřízena normám a formám sdělovací komunikace. Již ve své prvotině (DOLEŽEL 1960) jsem důkladně analyzoval jeden z takových čistě literárních textových forem, polopřímou řeč. V tomto příspěvku se nám také ich-forma objevila jako literární text více a více neodvislá od neliterárních promluv s mluvčím v první osobě. Posmrtný text je třeba chápat jako instanci velké transformace vyprávění v první osobě, kterou jsem v knize *Heterocosmica* nazval *konvencionalizací ich-formy*. Vyprávění zůstává formálně v první osobě, ale zároveň je osvobozeno od sémantických a pragmatických omezení subjektivní promluvy. V tomto příspěvku jsme sledovali, jak se Hrabalova ich-forma postupně osvobozuje od standardních omezení sdělovací promluvy. Tento vývoj se nejdříve projevuje vymazáním konkrétní časoprostorové situace vypravěčského aktu. V druhé etapě se ich-forma zbavuje principu omezení vypravěčova informačního horizontu, ich-formový vypravěč konstruuje události, ke kterým neměl ani fyzický ani komunikační přístup.<sup>16</sup> Nakonec se zhroutí i nejzákladnější princip přirozené promluvy, totiž to, že mluvčí nemůže překročit práh své smrti. V posmrtném textu píše autor nanejvýš „nepřirozený“ text — promluvu v první osobě se sémantickými a pragmatickými vlastnostmi autoritativní er-formy. Narativní konvence, na kterých je založena er-forma, se tak přenáší na ich-formu.

Nechci zde požadovat paralelní historii vypravěčských způsobů, nicméně zdá se mi, že er-forma prošla již dříve podobně radikální transformací.<sup>17</sup>

16 Vyprávění může překročení informačního horizontu legitimovat modalizací nepřislusného výroku: „Jistě ti vojáci viděli doma horší věci, rozbitá města, domovy, hromady mrtvých“ (HRABAL 1994b: 90).

17 Připomínám, že v české próze jsem její počátek zjistil již v poslední kapitole *Kalibova zločinu* K. V. Raise (DOLEŽEL 1993: 97–98; viz též KOTEN 2013).

Avšak tato transformace jde opačným směrem než transformace ich-formy, jde o subjektivizaci vypravěčského způsobu, jehož „klasickým“ principem je absence subjektu promluvy.<sup>18</sup> Subjektivizace er-formy se uskutečňuje dvojným rozdílným způsobem. Prvním z nich je aktivizace vypravěče, který si přisvojuje funkci interpreta. Vzniká rétorická er-forma, kterou popsal Jan Mukařovský v díle Vladislava Vančury: „Za vypravováním intenzivně pocítujeme vypravěče, který si vyhrazuje právo zacházet s dějem, jak mu libo, pojímá jej vážně či posměšně, vybírat z něho důležité rysy či details, hodnotit je s pochvalou či odsouzením“ (MUKAŘOVSKÝ 2006: 55). Tato rétorická subjektivizace vrcholí v pasážích, v nichž vypravěč proráží er-formovým rámcem a projevuje se v první osobě. Na příkladu této subjektivizace nás Mukařovský poučuje obecně o roli subjektu ve vyprávění — ani subjekt vyprávějící, ani subjekt oslovovaný nejsou konkrétní osoby: vypravěčova osobnost je forma subjektu „neztělesňujícího žádnou osobnost konkrétní“ (IBID.: 5) a řeč vypravěče je „adresovaná bez určité adresy“ (IBID.: 64).<sup>19</sup> Druhým způsobem subjektivizace er-vyprávění je vznik „smíšené řeči“, tj. textu, v němž se slučují rysy objektivního pásma vypravěče s rysy subjektivního pásma postav. Tento vývoj si můžeme představit jako podlehnutí objektivní er-formy vlivu subjektivní řeči postav, s kterou musí koexistovat v dyadickém narativním textu.<sup>20</sup> V procesu této subjektivizace er-formy, který jsem dvakrát důkladně popsal (DOLEŽEL 1960, 1993) vznikla jak polopřímá řeč, tak subjektivizovaná er-forma.

Co získala technika vyprávění radikálními transformacemi ich-formy a er-formy? Myslím, že mnoho. Ve srovnání s počátkem 19. století, kdy se ještě jak ich-forma, tak er-forma poslušně podřizovaly svým pragmatickým a sémantickým omezením a v důsledku toho výstavba narativního textu byla poměrně jednoduchá a jeho segmentace zřetelná, dnes je možno tvořit narativy, jejichž autoři pěstují bohaté textové rozrůznění a oslabenou nebo zcela nezřetelnou segmentaci. Tak se transformovaná er-forma a ich-forma podílejí podstatným způsobem na vzniku „chaotického“ postmoderního narativního textu, který pro současné naratology i čtenáře představuje výzvu, ba někdy i hádanku. Všechny „nové“ formy narativního textu, počítaje v to i posmrtný text, by se proto měly stát důležitým předmětem naratologické reflexe.

18 Vycházím z předpokladu, že „klasická“ er-forma je „nepřirozená“ promluva, která postrádá odkaz k subjektu mluvčího.

19 Tomáš Kubíček věnoval celý oddíl své knihy o vypravěči pojetí subjektu v poetice a estetice Jana Mukařovského. Vývoj tohoto pojetí pregnantně shrnul takto: „Zpočátku se u Mukařovského subjekt částečně překrýval s vypravěčem literárního díla [...], později však jeho pojmenování přechází do oblasti, kde se utváří strategie celkové významové výstavby“ (KUBÍČEK 2007: 201).

20 Dyadickou strukturu narativního textu postihl již řecký gramatik Diomedes (4. století před Kr.) v kontrastu k homogenní struktuře textů lyriky a dramatu (viz CURTIUS 1998: 471–477–440).

**Prameny**

HRABAL, Bohumil

- 1991 *Židovský svícen*; Sebrané spisy Bohumila Hrabala sv. 2; edd. Karel Dostál a Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace)
- 1994a *Postřížiny; Městečko, kde se zastavil čas; Něžný barbar*; Sebrané spisy Bohumila Hrabala sv. 6; ed. Jiřina Zumrová (Praha: Pražská imaginace)
- 1994b *Kafkárna*; Sebrané spisy Bohumila Hrabala sv. 5; edd. Karel Dostál, Claudio Poeta a Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace)
- 1994c *Hlučná samota*; Sebrané spisy Bohumila Hrabala sv. 9; ed. Milan Jankovič (Praha: Pražská imaginace)

STEINOVÁ, Gertrude

- 1968 *Vlastní životopis Alice B. Toklasové*; přel. Jiřina Hauková (Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců) [1933]

**Literatura**

BALUCH, Jacek

- 2012 *Kain podle Hrabala*; přel. Marie Havránková (Praha: Academia) [2007]

CURTIUS, Ernst Robert

- 1998 *Evropská literatura a latinský středověk*, přel. Jiří Pelán, Jiří Stromšík a Irena Zachová (Praha: Triáda) [1948]

ČAPEK, Karel

- 1971 „K teorii pohádky“; in idem: *Marsyas čili Na okraj literatury*; ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel) [1930]

DIERNA, Giuseppe

- 1994 „Dvě kapitoly o Bohumilu Hrabalovi. B. Hrabalovi k osmdesátinám“; *Česká literatura* XLII, s. 401–416

DOLEŽEL, Lubomír

- 1960 *O stylu moderní české prózy* (Praha: Academia)
- 1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)
- 2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum) [1998]
- 2008 „Ústní a psaná literatura“; in idem: *Studie z české literatury a poetiky* (Praha: Torst), s. 241–255 [1984]

FOŘT, Bohumil

- 2008 *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy* (Brno: Masarykova univerzita)

FLUDERNIK, Monika

- 1994 „Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues“; *Style* XXVIII, s. 281–311

FRYNTA, Emanuel

- 1966 „Náčrt základů Hrabalovy prózy“; in Bohumil Hrabal: *Automat svět* (Praha: Mladá fronta), s. 319–331

GENETTE, Gérard

- 1972 *Figures* III. (Paris: Seuil)

GŁOWIŃSKI, Michał

1968 „O románu v první osobě“; *Česká literatura* XV, č. 3, s. 289–297

HAUSENBLAS, Karel

1972 *Výstavba jazykových projevů a styl* (Praha: AUC)

HOFFMANNOVÁ, Jana

1997 *Stylistika a-: současná situace stylistiky* (Praha: Trizonia)

HOFFMANNOVÁ, Jana — KOLÁŘOVÁ, Ivana

2008 „Reprodukce cizí/vlastní řeči v mluvených projevech“; in Marie Kopřivová a Martina Waclawiczová (edd.): *Čeština v mluveném korpusu* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 115–123

JANKOVIČ, Milan

1966 „Hra s vyprávěním“; in Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička (edd.): *Struktura a smysl literárního díla* (Praha: Československý spisovatel)

1990 „Tři tečky v Prolukách Bohumila Hrabala“; in Milan Jankovič a Josef Zumr (edd.): *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala* (Praha: Prostor), s. 161–175

1991 „Bohumil Hrabal: Příliš hlučná samota“; *Česká literatura* XXXIX, s. 443–448

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst)

JANKOVIČ, Milan — ZUMR, Josef (edd.)

1990 *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala* (Praha: Prostor)

KALIVODA, Robert

1990 „Básnický čin Bohumila Hrabala aneb Bohumil Hrabal a český surrealismus“; in Milan Jankovič a Josef Zumr (edd.): *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala* (Praha: Prostor), s. 81–87

KOTEN, Jiří

2013 *Jak se fikce dělá slozy* (Brno: Host)

KUBÍČEK, Tomáš

2007 *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy* (Brno: Host)

LORD, Albert Bates

1960 *The Singer of Tales* (Cambridge MA: Harvard University Press)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2006 *Vančurův vypravěč*, ed. Bohumil Svozil (Praha: Akropolis)

NÜBLER, Norbert

1997 „Vypravěč (t. os.) v české poválečné próze“; *Česká literatura* XLV, s. 377–390

PECHAR, Jiří

2002 *Interpretace a analýza literárního díla* (Praha: Filosofia)

PELÁN, Jiří

2002 *Bohumil Hrabal. Pokus o portrét* (Praha: Torst)

PYTLÍK, Radko

1966 „Pábitelé jazyka“; in Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička (edd.): *Struktura a smysl literárního díla* (Praha: Československý spisovatel)

ROTHOVÁ, Susanne

1993 *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala* (Praha: Pražská imaginace) [1986]

SLAVÍČKOVÁ, Miloslava

2004 *Hrabalovy literární koláže* (Praha: Akropolis)

VOLKOVÁ, Bronislava

2006 „Smrt jako sémiotická událost: Mácha, Němcová, Neruda, Hrabal a Kundera“; *Česká literatura* LIV: s. 19–30

ZUMR, Josef

1990 „Ideová inspirace Bohumila Hrabala“; in Milan Jankovič a Josef Zumr (edd.): *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala* (Praha: Prostor), s. 121–136

---

### Résumé

The paper is based on the assumption that the first-person narrative (Ich-form) in modern fiction is not an imitation of oral story-telling, but a special *literary* mode of narration. As such, it has produced a broad range of variants. The paper follows these variants in the prose fiction of Bohumil Hrabal, who practised Ich-form narrative throughout his creative life. The composition of the paper does not follow a chronological, but rather a logical order of variants, ranging from the “oral stream” of *Dancing Lessons for the Advanced in Age* through “narrator substitution” in the autobiographical trilogy to the “text after death” of *Closely Watched Trains* (and a version of *Too Loud a Solitude*). The paper offers a theoretical explanation of the rise of these variants in claiming that in modern literature the Ich-form underwent a process of conventionalization. In this process it took over some basic features of its competitor, the “objective” Er-form. A similar process can be observed in the evolution of the Er-form, but this time the narration moves from the “objective” base to the “subjective” variants. In modern prose fiction, both Er-form and Ich-form offer a rich variety of narrative modes, unavailable in the prose of the preceding periods. Bohumil Hrabal’s “playing” with the Ich-form contributed substantially to this major innovation.

---

### Klíčová slova / Keywords

Bohumil Hrabal — narativní způsoby — ich-forma — er-forma — posmrtný text

Bohumil Hrabal — narrative modes — Ich-form — Er-form — text after death