

Jak jsme přežívali

(Několik vzpomínek na spolupráci s Miroslavem Červenkou)

Milan Jankovič

Už v těch nepřátelských sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy jsme byli oba (s řadou dalších) po politických prověrkách z Ústavu pro českou literaturu propuštěni, jsem s Miroslavem Červenkou sdílel několik příležitostných aktivit, které nám byly popřány. Tak jsme v roce 1976 oba přispěli svými články do časopisu *LiLi* (s podtitulem *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*) pod společným názvem *Zwei Beiträge zum Gegenstand der Individualstilistik in der Literatur*.¹ O dva roky později (1978) vyšly ve sborníku *Tekst — Język — Poetyka*, redigovaném M. R. Mayenowou, naše dva příspěvky, zaměřené opět ke společnému tématu (Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu).² Dnes už nevím, kdo nám zprostředkoval kontakt s *LiLi*, kontakt s Polskem byl jednoznačně Mirkovou záležitostí. Do třetice by bylo možné jmenovat mezinárodní sborník připsaný památce Felixe Vodičky, do něhož jsme přispěli rovněž oba, byť každý se svým vlastním tématem (Mirek sborník navíc spoluredigoval).³ Červenково „přežívání“ bylo samozřejmě podstatně vydatnější. Pod vypůjčenými jmény u nás, pod vlastním jménem v zahraničí se v těchto letech rozjížděly jeho versologické a textologické aktivity, zachycené dodatečně ve *Výběrové bibliogra-*

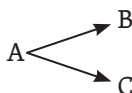
- 1 Červenka, Miroslav — Jankovič, Milan: *Zwei Beiträge zum Gegenstand der Individualstilistik in der Literatur. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 6, 1976, seš. 22, s. 88–116; M. Červenka je autorem první části, nazvané *Aufbau des Wortkunstwerks*. Společně byly oba texty otištěny jako *Dva příspěvky k předmětu individuální stylistiky v literatuře* (*Česká literatura* 38, 1990, s. 212–234), Červenkův poté samostatně in *týž: Styl a význam (Studie o básnících)*. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 246–262.
- 2 Červenka, Miroslav — Jankovič, Milan: *Estetická funkce, významové sjednocení a spojitost textu*. In: Maria Renata Mayenowa (ed.): *Tekst język poetyka*. Ossolineum, Wrocław 1978, s. 241–254; M. Červenka je autorem první části, nazvané *Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu* (definitivní verze tohoto textu byla poté otištěna v časopise *Estetika* (27, 1990, s. 54–60).
- 3 Červenka, Miroslav: *Narration and Description from Standpoint of Functional Sentence Perspective*. In *týž — Peter Steiner — Ronald Vroon* (eds.): *The Structure of the Literary Process*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam — Philadelphia 1982, s. 15–44; Jankovič, Milan: *Die Inhaltsfunktion der künstlerischen Form als offenes Problem*. Tamtéž, s. 244–283 (česky jako *Obsahová funkce umělecké formy jako otevřený problém*. In *týž: Nesamozřejmost smyslu*. 1991).



fi v knize *Styl a význam*.⁴ Výsledky mého přežívání byly skromnější, ale něco v něm přece jen vzklíčilo: trvalý zájem o dílo Bohumila Hrabala.

V roce 1982 jsem přispěl do strojopisného sborníku k Mirkovým padesátinám⁵ statí *Tři variace Hrabalovy Příliš hlučné samoty* (39 stran). A to byl začátek naší debaty, která, jak se ukázalo, byla cenná pro oba. Mirek odpověděl na moje podněty suverénní versologickou studií *Hrabal veršem*, kterou publikoval nejprve v roce 1989 ve strojopisném sborníku *Hrabaliana* (k 75. narozeninám Bohumila Hrabala) a kterou vydal vzápětí, už za svobodných poměrů, knižně (1990).⁶

Konečnou podobu Mirkovy statí předcházelo upřesňující hledání. Vypovídají o něm datované poznámky v Červenkově *Záznamníku*. Už 23. 12. 1988 v něm čteme: „Zítřka se pustím vážněji do toho Hrabala“ (*Záznamník*. Atlantis, Brno 2008, s. 193). A zanedlouho, v záznamu z 1. 1. 1989 si Mirek ujasňuje zásadní otázku, pravděpodobné pořadí tří variací *Hlučné samoty*: „Mohu prokázat, že prozaická verze psaná obecnou češtinou (B) *Příliš hlučné samoty* v rozporu s Milanovým názorem předcházela verzi veršovanou (A). Nejde jen o její těsnou blízkost verzi výsledné (C), to by ještě vždy šlo předpokládat stemma



v němž ovšem B je pouhou slepou uličkou, ale o zcela technický doklad: ve verzi B jsou rukou do strojopisu vepsány varianty, jež jsou v A hladkou součástí hladkého strojopisu. Hrabal sám v komentáři z r. 1980 nesporně píše jen o B a C, existenci A prostě zamlčuje: není to proto, že A je *mnohem* starší? Nebrání autor podvědomě mohutnost přínosu z r. 1976 k úhrnu svého díla? Ovšem realie uvedené už v A (vyhnání profesori) znemožňují posunutí tohoto textu před rok 1971 nebo 1972. A a C, a zejména C, spolu s integrací a rytmičností prohlubují metafyzickou dimenzi *Samoty*. — Pohled na verš jako instrument tvorby, zdroj progresivity textu táhnoucí písničím dál a dál, je tím zpochybněn. Verš je tu už činitelem zvrstvení výsledného významu prostřednictvím operace na textu už jednou utvořeném. V intencích Hrabalova komentáře je to postavení poetičnosti vedle a proti tematizované „ošklivosti“ a nízkosti, po bok motivu pohledu k hvězdám, Kanta atd. Toto tíhnutí vzhůru má veršovanost A společně s přísně spisovnou, ba knižní češtinou C, jež pro autora (i skutečně) byla v tomto ohledu podstatně úspěšnější — teprve ona byla základem té úplně nové dimenze, o které H.[rabal] píše v komentáři. Mj. je to asi dáno i tím, že veršovanost A je nedůsledná. [...]“ (tamtéž, s. 194–195).

Leccos se ještě před dopsáním výsledné verze Červenkovy statí *Hrabal veršem* vytříbilo. Čteme o tom v *Záznamníku* hned na další straně, v záznamu z 8. — 9. 1. 1989:

4 Výběrová bibliografie Miroslava Červenky 1956–1990 (Literární věda a kritika). In: Miroslav Červenka: *Styl a význam (Studie o básnících)*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 265–274.

5 *Xenia Miroslav Červenka quinquagenario a solidabus, amicis, discipulis oblata*. Praha 1982.

6 Červenka, Miroslav: *Hrabal veršem*. In: Milan Jankovič — Josef Zumr (eds.): *Hrabaliana*. Samizdat, Praha 1989, s. 3–25, znovu in týž: *Styl a význam (Studie o básnících)*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 192–213.



„[...] Pokud jde o *Příliš hlučnou samotu*, Milan v přípisu v B (o vynechání cikánů kopáčů) vidí doklad pořadí ABC; přípisek je pozdní, ale význam slova *vynechat*, zdá se, implikuje AB jednoznačně. Mohl bych snad něco namítat, ale proč? H.[rabal] mi potvrdil, že B je opuštěná linie, experiment psaný po paměti. Vztah AC je rozhodující. — Ptal jsem se ho taky na ty neveršované pasáže v A. Tempo, jakým se tlačil materiál, nové a nové nápady mi neumožnily dbát o formu: honem jsem zapisoval, veršovanost jsem nechal na později [říká zřejmě Hrabal; ...]“ (tamtéž, s. 196). Červenkovu pochybnost, tj. do strojopisu B rukou vepsaná slova, jež jsou v A hladkou součástí strojopisu, lze vysvětlit vcelku jednoduše: Hrabal si při pročitání variace B poznamenal zapomenutá slova (z již hotové variace A), která chtěl do variace B ještě vložit. Variaci B jako „slepu uličku“, a tedy též rozhodující vztah mezi variacemi AC potvrdil Miroslavovi sám autor. Pro hrabalovské bádání mělo toto ujasnění nepřehlédnutelný textologický význam. Podepřelo klíčové postavení poslední variace, ale zdůvodňovalo též potřebu knižního vydání všech tří zachovaných verzí. — Když se v listopadu 1989 začala scházet pod vedením Václava Kadlece redakční rada *Sebraných spisů* Bohumila Hrabala, byli jsme v ní opět oba. A vážná práce nad texty (nejen té *Hlučné samoty*) mohla začít.

Červenková stať *Hrabal veršem* má několikerý význam. Je především prvním kompetentním pokusem o zachycení Hrabalova psaní veršem *vcelku*, třebaže jde o studii vědomě výběrovou, o níž její autor mluví jako o „orientační sondě“. Základní proměny Hrabalova verše blízkého nejprve hravému poetismu (*Ztracená ulička*, 1948), vystavujícího se však záhy i v intimních sonetech nepoetické skutečnosti (*Barvotisky*, 1950) a nalézajícího sobě nejvíce odpovídající území v rozlehlých poemách apollinairovského typu (*Bambino di Praga*, *Krásná Poldi*, obě 1950), jsou zde postiženy se suverénní znalostí a versologickou jistotou. Ta se projevuje co chvíli v přesně zahlédnutých rozlišeních, ať už přitom jde o improvizaci ráz Hrabalova volného verše, o jeho „hravost, ležérnost, bezstarostnou eleganci“ v období blízkém poetismu (*Styl a význam*, s. 196), nebo o „dráždivě přitažlivou kombinaci diletantismu s rafinovaností“ v Hrabalových sonetech (tamtéž, s. 200). Ještě i mezi oběma uvedenými poemami postihl Červenka podstatný rozdíl, který může uniknout běžnému čtenáři, ne však zasvěcenému znalci: „Kompozice *Krásné Poldi* se od toho [tj. od kompozice poemu *Bambino di Praga*] pronikavě odlišuje. Od zážitku vnějšího světa a od vzpomínek se pozornost přesunula k holé prezentaci drsných skutečností o sobě, neprocezených řečí subjektu, konfrontovaných s ideologematy, jež nemají v subjektu přímého nositele. Lyrický subjekt přestává být svorníkem skladby, a ta se z apollinairovského pásma mění v postavantgardní koláž. ‚Totální realismus‘, svérázná osobní verze uměleckého postoje Skupiny 42, překonává tradici poetistickou a surrealistickou“ (tamtéž, s. 203).

Ještě jeden problémový okruh (v Červenkově stati širě nepojednaný) je třeba připomenout: Hrabalovo přepisování veršů do prózy. Pátý svazek Hrabalových *Sebraných spisů* (*Kafkárna*) obsahuje tři autorem sestavené výběry do prózy přepsaných veršů: *Etudy* (1968), *Obrázky bez rámu* (1936–1946) a *Etudy, které zbyly* (1944–1951). Těch případů je tolik, že rozhodně nemohou znamenat jen náhodnou epizodu. V mnoha konkrétních podobách se v nich odehrává napětí a spor mezi veršem a větou, jako by se v těch experimentujících prepisech vracela stále táž otázka: co může verš a co může věta? A jako by už zde předznamenávala ta otázka významová dramata v budoucích variacích *Hlučné samoty*.



Pokud jde o básnický přínos *Příliš hlučné samoty*, shrnuje Červenková studie všechny podstatné výsledky předchozího, tedy též mého vlastního bádání. Klade je však na nový, bytelnější versologický a textologický základ, což se samozřejmě týká hlavně té první, veršované verze, ale má to svůj dopad na pochopení vzájemného vztahu všech variací. Červenka odmítá lineární řazení verzí (A→B→C), při němž by každá verze vycházela z té předchozí. Poukazuje na značnou samostatnost prostřední verze, vyznačující se „hustší motivickou sítí při zobrazení vnějšího světa“ (tamtéž, s. 207), a oproti tomu na daleko těsnější vztah mezi verzí A a C, při němž C „se stylistickými změnami sleduje verzi nejstarší, aniž by se na B ohlížela“ (tamtéž, s. 208). Tuto korekturu je zřejmě třeba přijmout, dospěli jsme k ní ostatně už v předchozí úvaze a potvrdil nám ji sám Hrabal: variace B jako „opuštěná linie“, bez níž by ovšem byla souhra a protihra všech tří zachovaných variací značně ochuzena.

Sám pojem „variace“ upřesňuje Červenka takto: „Za prvé je to taková verze díla, která neztrácí zcela smysl vznikem verze nové, není touto novou verzí spotřebována a pohlcena, ale má tendenci setrvat a vytvořit s ní vyšší komplexní celistvost“ (tamtéž, s. 206). Upřesňující je i druhé vymezení tohoto Hrabalem užívaného termínu: „Za druhé je variací nová verze vyznačující se integrálním a systematickým přepracováním textu v jedné jeho vymezené vrstvě“ (tamtéž, s. 207). V této souvislosti připomíná Červenka opět poetiku Skupiny 42, konkrétně variační techniku Jiřího Koláře ve sbírce *Limb a jiné básně*.

Snad ještě závažnější je Červenkovo domyšlení příznakovosti v použitých postupech jednotlivých variací. Na první pohled by měla znamenat volba prózy namísto verše a volba spisovné češtiny namísto češtiny obecné ve variaci C ztrátu jakékoliv příznakovosti vůbec, volbu jakéhosi neutrálního stavu. Výsledné působení je však jiné: „Koexistence s mocnou a intenzivně působící vrstvou ‚nízkých‘, banálních a odpudivých motivů (z nichž je utkána celá fiktivní skutečnost Samoty a skrze niž jen prosvítají, umístěny jen do nitra mluvčího, ‚vysoké‘ umělecké a filozofické reminiscence) přehazuje znamínka mezi příznakovostí obecné češtiny a neutralitou spisovnosti“ (tamtéž, s. 209). Haňtovo vyprávění ve variaci B zůstává na úrovni hospodské historiky, jak to pojmenoval Hrabal. Teprve ve variaci C je tomu jinak: „Spisovná čeština v C koriguje tento stav a nastoluje znovu rozestup mezi stylem a tématem. Haňta jako by se užitím spisovného jazyka posouval k vyšším světům, ke kterým vzhlíží. Ale Hrabal mluví o ironii, to jest o distanci od postavy. V hlasu vypravěče spisovnost probouzí ještě hlas jiný, od vypravěče odpoutaný, v zobrazené realitě příčinně nezakotvený. [...] Tento hlas je nositelem ironického vztahu k vypravěči, ‚zraňuje‘ ho a zároveň ve čtenáři vyvolává dojetí“ (tamtéž). Teprve porovnáním obou variací mohla být tak ostře nasvícena významová kvalita výsledné variace, její ironické zvrstvení.

„Zraňující synkretismus“ takto navozeného „prolnutí vznešenosti a hnusu“ (tamtéž, s. 210) namísto přímočarého kontrastu nebyl však podle Červenky nalezen ve výchozí veršované variaci A. Proti všední realitě příběhu a obecné češtině v jazyce stojí tu osaměle volný verš jako nositel lyrizace. Je to verš „krajně prozaizovaný, s redukovánými rysy zvukové stylizace; intonační příznaky jsou indukovány signály grafickými a odvolávají se na literární tradici, v jejímž rámci je text s nestejně dlouhými řádky vždy specificky intonačně vyznačen“ (tamtéž). Navíc, jak už bylo výše řečeno, veršovanost variace A je nedůsledná. Vzpomínám si, jak jsem sám při přípravě textu tří variací *Příliš hlučné samoty* pro knižní vydání v rámci Hrabalových *Sebraných spisů*



zápasil s adekvátním přepisem autorových nedůsledností v případech, kdy zmizí i ta poslední, grafická opora verše a na konci řádků se objeví rozdělovací znaménko. Pomohl Mirkův návrh: prozaický a veršový záznam se prostě na určitých místech střídají.

Zůstala nedořešená otázka: čeho bylo vlastně zrušením verše (ve variaci C) dosaženo? Na tomto místě mi Červenka předává slovo a dovolává se mojí identifikace *prozaických postupů rytmizace* v definitivní verzi.⁷ Představují ji paralelizace a intonační podobnost volně přiřazovaných větných úseků. Tato tvárná síla se prosadila natolik důsledně, že strhla na svou stranu i další, v próze obvykle přehlížené postupy (klauzulové nebo anaforické opakování slov, nadbytečné hromadění synonym, eufonické a aliterační kvality aktualizované rytmickým členěním apod.) a propůjčila jim plnější smysl. S těmito postupy jsme se samozřejmě mohli setkat i ve veršované verzi, ale tam nepředstavovaly nic nečekaného, patřily k výbavě veršového projevu. Teprve v próze, jak to podtrhl Červenka, „jsou prostě rázem příznakové a daleko intenzivněji konají, než ve svém mateřském kontextu“ (*Styl a význam*, s. 212).

V závěru své studie *Hrabal veršem* použil Mirek termín: *progresivní textový impuls*. Označuje jím jev, kdy jeden úsek textu „volá po připojení druhého, podobně intonovaného, ten si přivolává další...“ (tamtéž). Původně je takový impuls v Červenkově výkladu spojován s energií veršové ekvivalence, a tedy se zřejmou platností pro první variaci. Vzápětí však Mirek domýšlí jeho možnou aplikaci na způsob Hrabalova psaní vůbec: „Verš se stává hnací silou při vzniku Hrabalova ‚průtočného‘, ‚tekutého‘ textu v oněch hodinách, kdy z psacího stroje každých deset minut vypadává nová stránka a text a jeho původce splývají v jediný nezadržitelný proud tvořiví energie“ (tamtéž).

Červenkova stať *Hrabal veršem* patří k těm nemnohým textům, jež kromě nových poznatků posouvají hranice a smysl našeho hloubání nad uměleckou literaturou.

7 Jankovič, Milan: Čas Příliš hlučné samoty. In *týž: Cesty za smyslem literárního díla*. Karolinum, Praha 2005, s. 227–254, zvl. s. 235–253.