

Tesi di Dottorato

Disertační práce

La variante nella poetica di Bohumil Hrabal –

Krásná Poldi, Ostře sledované vlaky, Příliš hlučná samota

Variantă în poezia lui Bohumil Hrabal –

Krásná Poldi, Ostře sledované vlaky, Příliš hlučná samota

Sapienza Università di Roma

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dip. di Studi Europei, Americani e Interculturali

Univerzita Karlova

Filozofická Fakulta

Ústav České Literatury a Komparatistiky

Gaia Seminara

1309352

Relatori/Vedoucí práce:

Prof. Annalisa Cosentino, Ph.D,

Doc. Michael Špirit, Ph.D.

A.A./A.R. 2018/2019

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 18.09.2019

Gaia Seminara

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Annalise Cosentino a Michaelu Špiritovi za jejich cenné rady a trpělivost při vedení mé disertační práce.

Gaia Seminara

Abstrakt (CZ)

Disertační práce *Varianta v poetice 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 Umbertem 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 (nar. 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 „variace“ Hlučné samoty).

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

Abstract (EN)

The doctoral thesis *Varianta v poetice 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 (born 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*).

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

Obsah

Úvod	7
1. Textologické a ediční problémy v díle Bohumila Hrabala	17
1.1 Sebrané Spisy Bohumila Hrabala v kontextu ediční praxe po roce 1989	17
1.2 Pracovní materiály: Hrabalovy strojopisy a tištěné podklady	23
1.3 Exkurs o ediční praxi v Itálii	32
2. Metodologická předmluva k analýze materiálů	38
3. Krásná Poldi	41
3.1 Varianty Krásné Poldi	66
4. Kain – Fádňi stanice – Ostře sledované vlaky – Legenda o Kainovi	78
4.1 Varianty Kaina	89
5. Hlučná samota – II. variace – Příliš hlučná samota – Kluby poezie	105
5.1 Varianty Hlučné samoty	110
Závěry	126
La variante nella poetica di Bohumil Hrabal: sinossi in lingua italiana	131
Introduzione	131
1. Problemi testologici ed editoriali nell'opera di Bohumil Hrabal	141
2. Premessa metodologica all'analisi dei materiali	143
3. La bella Poldi	144
4. Caino – Una scialba stazione –	150
Treni strettamente sorvegliati – La leggenda di Caino	150
5. La solitudine rumorosa – II. variazione –	160
Una solitudine troppo rumorosa – I club di poesia	160
Conclusioni	165
Bibliografie	172

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 prednášok Umberta Eca v rámci Tanner Lectures and Seminar na anglickej univerzite v roce 1990 a bola preložená 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. Do češtiny přeložena nebyla, existuje 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 (datována 1976) a v koláži *Kluby poezie* (vydány 1981).²

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

Tato práce přináší moje stanovisko a zkušenost z italské bohemistiky. Hrabala vnímám jako plně evropského, nadnárodního autora, jehož univerzálnost vychází jak z historických a biografických okolností, tak z autorovy mimořádné tvořivosti, blízké poetikám jeho světových současníků. V roce 2005 vyjádřila Annalisa Cosentino na mezinárodní konferenci v Udine svůj názor právě na univerzální povahu Hrabalova díla a na klišé, které se v průběhu 20. století často stala 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 pojmout 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

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 *Držý vlastenec. Několik poznámek k univerzálnosti Hrabalových témat*, in *Hrabaliana rediviva. Příspěvky mezinárodní mezioborové konference o díle Bohumila Hrabala. Udine 27.–29. října 2005*, edd. Annalisa Cosentino, Milan Jankovič, Josef Zumr, Filosofia, Praha 2006, s. 47–54.

⁴ Tamtéž, s. 48.

podávají svědectví o povaze a osudech člověka platných ve všech historických dobách a přitom jedinečných ve svém záběru, v místním a časovém zařazení... Každé dílo má své znaky národní a dobové... Smysl a platnost jsou nadčasové...».⁵ Hrabala tak vidím jako znamenitý výhonek evropské kultury 20. 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 zde proto bude mít 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. svazky *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, avšak sami editoři přiznali obtížnost uspořádání takového materiálu (jeho množství, chaotického členění ve spisovatelově *šuplíku* atd.). O bibliografii Hrabalova díla píší: „Bibliografii publikujeme s vědomím její neúplnosti a formální nedokonalosti, považujeme v současnosti za nejdůležitější

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 Kládímem. 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.

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

Abych data o vývoji Hrabalovy tvorby prohloubila, prostudovala jsem na vybraných textech textologickou a ediční praxi *SSBH* a její výhody a nevýhody vyložím v související kapitole. Následovat bude pasáž 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 variantu, vydanou v povídkovém souboru *Pábitelé* v roce 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,

⁸ *SSBH*, 19. sv., s. 505.

⁹ Tamtéž, s. 509.

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

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

¹² Michael 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.

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 vypravěčovy, 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 Špiritova výkladu vyplývají důsledky, jež shrnuje sám autor: „Proč takováto zdlouhavá demonstrace? Protože na jednom autentickém textu a jeho řemeslně velmi zdařilé variantě ukazuje to, co lze shledat u všech známých případů tohoto Hrabalova období. Hotový, uzavřený prvotní text má veškerou suverenitu otevřeného díla, tedy díla otevřeného stále se dějícímu smyslu, díla, které lze interpretovat a neuzavírat je přitom do umrtvujících uspokojivých řešení. V Hrabalově případě to neznamena, 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 dekáдах, tj. v létech šedesátých a

¹⁴ Tamtéž, s. 29.

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

¹⁶ Tamtéž. Autor přidává v poznámce pod čárou 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».“

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 rokem 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 rokem 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 cyklu *Setkání a návštěvy* a publikované konečně v *SSBH*, 3. sv. (1992) –, vznikla obsáhlejší novela *Ostře sledované vlaky*, publikovaná v roce 1965. O tři roky později se pak Hrabal vrátil k původní próze a přepracoval ji v *Legendu o Kainovi*, která vyšla v knize *Morytáty a legendy* v roce 1968. V tomto případě zůstaneme jen v žánru prózy, ale budeme disponovat třemi variantními zněními, z nichž první a poslední verze jsou zdánlivě shodné (respektivě: *Kain* má 31 stran, rozčlenění do 10 číslovaných sekcí – *Legenda o Kainovi* má 37 stran, rozčlenění do 9 sekcí opatřených názvy + Post Scriptum¹⁹). Jelikož je můj zájem o Hrabalovu variantnost založený na podmínkách a postupech jazykové manipulace, jádrem zkoumání textů ze sedmdesátých let bude celek textových variant [*Příliš*] *hlučné samoty* (se souhrnným datováním 1976), jenž obsahuje tři „variac“ téhož díla, jež patrně Hrabal jednu po druhé zpracoval v krátkém čase, ale do tří velmi odlišných podob. Srovnávat je budu s koláží *Kluby poezie*, vzniklé z prostřihání a střídání úryvků novel *Něžný barbar* a *Příliš hlučná samota*. Kniha vyšla v 1981 v nakladatelství Mladá fronta, ale i v tomto případě skutečná geneze díla zůstává zastřena kvůli ediční historii textu, do něhož silně zasáhli

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“.

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

redaktoři nakladatelství. Prvotní verze této koláže z roku 1978, *Klub poezie*, byla publikována až v *SSBH*.²⁰

Špiritův výklad přináší řadu podnětů v rámci interpretace uzavřenosti a otevřenosti textu a díla, jež lze podle mého názoru propracovat v plodné souvislosti s teoretickou reflexí italského sémiotika Umberta Eca o témže tématu, zveřejněnou v šedesátých letech a poté široce diskutovanou v Itálii i v cizině, avšak do českého kontextu předloženou teprve nedávno a v oboru bohemistiky téměř nerecipovanou. 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 italské 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 způsoby, jak hovořit o světě a o člověku, [...] ovšem zpravidla se umění vyslovuje o světě především tím, jak je dílo strukturováno. Prostřednictvím formy vyjevuje historické a osobní tendence, které stály u jeho zrodu, a implicitní pohled na svět, vyjádřený v určitém tvárném modu. [...] Ze všeho nejdřív dílo promlouvá tím, jak bylo vytvořeno.“²⁴

Domnívám se, že jak Eco, tak Špirit, ačkoli v rozdílných situacích a rozdílnými způsoby, připisují textu samotnému – nikoli autorovi či jeho předpokládaným záměrům nebo

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

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

²³ Tamtéž.

²⁴ Tamtéž, s. 34.

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 téže mince, když uvedený Špiritův výklad interpretuje v širším měřítku a spojuje ho jak s Ecovou teorií, tak s Hrabalovou poetikou vůbec: „V souvislosti s otázkou varianty a variace pojímá Špirit Hrabalovo otevřené dílo v již tradičním Ecově významu jako otevřené «stále se dějícímu smyslu»: zdůrazňuje tedy možnost toto dílo stále nově interpretovat. K tomu bych dodala, že Hrabalova poetika variace představuje rovněž nový a velmi originální typ otevřeného díla: každý Hrabalův text je totiž otevřený nejen interpretaci, ale také stále novým přepracováním, je pokaždé uzavřený a zároveň je na tvůrčí úrovni stále potenciálně neukončen. Tuto otevřenost, nepochybně spojenou s nemožností vydat každý text hned po jeho napsání, lze podle mého názoru přisoudit politickým okolnostem jenom z nepodstatné části: v Hrabalově případě má totiž charakter bytostný, je zřetelným odrazem jeho poetiky.“²⁵ Zmíněné pojmy *text* a *dílo* nemají arbitrární povahu, patří totiž rámcovým diskusím nejen textologie a editologie, ale též literární teorie a estetiky dvacátého století vůbec. Michael Špirit používá obojí už v názvu své studie jako rozlišovací pojetí na jedné straně stylistických prvků a vyprávěcí strategie vypracování něčeho, co je psáno (*text*), na straně druhé sémantického, významového celku, který z vypracování textu vyplývá a je předmětem kritické interpretace (*dílo*). Cosentino pak ztotožňuje pojetí *text* a *dílo*, když stvrzuje, že *každý* text je pokaždé uzavřený a zároveň na tvůrčí úrovni potenciálně neukončený, a nerozlišuje významové rozdíly mezi formálně uzavřeným či otevřeným *textem*, protože vidí *každý* text jako součást procesu přepracovávání, který identifikuje jako bytostný charakter Hrabalova *díla*. *Dílo* je tudíž nejen sémantickým, interpretovatelným tvarem textu jako ve Špiritově

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

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

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 53, 2005, č. 5, s. 675–682, cit. s. 679.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Tamtéž, s. 680.

zavede novou souvislost mezi formou a „náročně – jako otázka – zadaným významem“, ³¹ souvislost, jejímž ústředím bodem nemůže být nic jiného než interpretace.

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

To, co Jankovič synteticky rekapituluje na reflexích o otevřenosti v moderních poetikách, je cesta, kterou Eco putoval dlouhá léta a ke které se často vracel, když cítil potřebu upřesňovat vlastní teze: „Nepředpokládal jsem, že by v «otevřeném díle» bylo možné nalézt «vše», co do něj vložili různí empiričtí čtenáři nezávisle na vlastnostech textového objektu (anebo dokonce jim navzdory). Naopak jsem měl za to, že textový objekt obsahuje mezi svými hlavními analyzovatelnými vlastnostmi jisté strukturální nástroje, které podporují a dokonce si vyžadují interpretační volby.“ 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 komplexnější 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

³¹ Tamtéž.

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, *Meze interpretace*, př. z anglického originálu *The Limits of Interpretation* (1994) Ladislav Nagy, Karolinum, Praha 2009, s. 58.

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 stálé zvědavosti.

Uvedená reflexe nad spojitostí *textu/díla–variování–otevřenosti* umožňuje ale přímé (či aspoň méně komplikované) pochopení spletnosti 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 věnována 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, jež vlastně předcházejí těm literárněkritickým. Je nutné je 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 běžnému čtenáři a obzvláště badateli Hrabalovy tvorby. Edice Hrabalových děl ve *Spisech* neuzavírá záležitost textů psaných ve variantách ani neodpovídá na otázku definice varianty hrabalovské v oblasti interpretace literárního díla, ale poskytuje relativně vyrovnaně zpracovaný materiál k podrobnější reflexi, k situování hrabalovské varianty v kontextu spisovatelova díla zejména tím, že varianty – ve smyslu jak vydaných autorizovaných textů, tak různocnění – vidí v souvislostech autorské poetiky.

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, jejímž výsledkem je produkt, na němž literární kritika vykonává své úkony. 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 ho při osobním úsilí uskutečnil v devatenácti svazcích v letech 1991–1997, ale koncipoval ho a vlastně i 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 pořadí, neshromáždí varianty a různocnění, ale je

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.

vybaveno edičními komentáři editorů, které varianty a různočtení zaznamenávají a v určitých případech i přetiskují. Texty v souboru přítomné a nepřítomné jsou číslovány a záznamenány jak v komentářech jednotlivých svazků, tak v soupisu v posledním, bibliografickém svazku. Sekce „Rejstříky“ v 19. svazku obsahuje jmenný a věcný registr, 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 číselného 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 jsou kvůli nepřítomnosti bibliografických údajů toliko popisovány), 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 soupisy *Sebraných spisů* tedy umožňují nejen najít a přehledně srovnat Hrabalovy texty psané ve vícero variantách, vydané v celém časovém horizontu jeho aktivity a přetiskované v *SSBH*, ale taky – na ideální úrovni však ne vždy – vystopovat tytéž texty, které byly pro editory *SSBH* výchozí. Abecední a hlavně číselné odkazy na jednotlivé texty jsou systematicky uspořádány a lze je použít podle krátkého návodu ze závěru sekce (s. 114).

Ediční práce na texty v *SSBH* je založena na příručce zpracované kolektivem bývalého 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, je textologie relativně mladá a dodnes poměrně dynamická. Tento charakter je dán tím, že v průběhu 20. století se v Československu proměnily a rozvinuly jak teoretické i praktické předpoklady vydávání textů, tak politické, společenské a kulturní okolnosti, které ovlivnily postupy autorů při 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 tématy, spojenými s řešením řady problémů týkajících se nejen národní literatury, ale i národního kulturního a společenského života, jako bylo sestavení národního kánonu, určení vlastností a účelů typů vydání a následně vymezení teoretické podstaty a

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

praktických úkolů textologie jako samostatné vědy. Výsledek té reflexe se objevil právě v příručce *Editor a text. Úvod do praktické textologie*, již název ukazuje převahu pragmatického přístupu k textu a koncepci textologie jako prostředku ediční práce. Historické detaily sporů o textologii od čtyřicátých do šedesátých let shrnují editoři druhého vydání *Editora a textu* z roku 2006 (Paseka) Jiří Flaišman a Michal Kosák v Doslovu³⁸ ke knize.

V každém případě politická situace v Československu v podstatě po celé období 1948–1989 podmiňovala plně centralizovanou ediční politiku, 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 centrovalizovaného modelu výroby a tedy i výroby knih, padl nejen cenzurní dohled, jehož fanatismus, mechaniku, strach, potměšilost či pranoi 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

Vracíme-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 zohledňovat 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.“

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 57, 2009, č. 2, s. 221.

Editoři pozdějších vydání Hrabalových děl totiž autorovy texty a občas i komentáře převzali, s minimálními zásahy, nejčastěji s ohledem na přizpůsobování textů aktuální pravopisné normě. Nejnovějším příkladem jsou *Spisy*,⁴⁰ jež vydává Mladá fronta od roku 2014 pod 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 dnes představují jistou hraniční čáru, již nebude pravděpodobně možné už překročit, neboť poskytuje zbytky informací o mnoha Hrabalových strojopisných originálech, už většinou „ztracených“ v archivních hlubinách.⁴³

Jiří Flaišman a Michal Kosák se ve stati „Nejisté ediční pole“,⁴⁴ věnované edičním problémům devadesátých let, zabývají právě Hrabalovými *Sebranými Spisy*, za jejichž 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 destruoval teoretický koncept.“⁴⁶ *Sebrané spisy* Bohumila Hrabala představují totiž také řadu problémů a

⁴⁰ Bohumil Hrabal, *Spisy* (1–7), edd. Václav Kadlec a Jiří Pelán, Mladá fronta, Praha 2014–2019. Nové Hrabalovy *Spisy* sestávají ze sedmi svazků uspořádaných dle pocítovaného vývoje autorovy poetiky od počátečné lyrické produkce po literární žurnalistiku. Svazky představují vybraná díla, neobsahují varianty, vyznačují se literárněkritickým záměrem. Rozsáhlý komentář ke každému jednotlivému svazku nabízí k jednotlivým textům ediční poznámky, vysvětlivky a sekci s výběrem ze sekundární literatury.

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

⁴² Tamtéž, s. 473. Vzpomínkový komentář o *Příliš hlučné samotě* s názvem „Zpráva o pitvě vlastní mrtvoly“ citoval in extenso 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*, 2001, č. 21, s. 22–26. Další části chystaného cyklu už nenásledovaly.

⁴⁵ Tamtéž, s. 22.

⁴⁶ Tamtéž, s. 25.

nepřesností, kvůli nimž je nelze považovat za kritické,⁴⁷ 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 bylo stanoveno «kritérium první ruky», které vycházelo ze znalosti vývoje Hrabalových textů a zejména pak z povědomí o pozdějších neautorských zásazích.»⁴⁹ Stanovená kritéria však editoři ne vždy 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 a 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

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. Flaišman s Kosákem po dokončení celé řady míní: „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“ (s. 26).

⁴⁸ Vymezení pojmu „vědecké vydání“ podané v *Editoru a textu*: „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. Jde o sebrané spisy, obsahuje úplné autorovo dílo i s juveniliemi, varianty, zlomky, popřípadě i s náčrty, 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 nepořizují (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.

⁴⁹ Tamtéž, s. 23.

⁵⁰ Tamtéž, s. 23–24.

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 kolísajícím) aparátem: „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 všechen 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, alespoň kvůli jejich teoreticky homogennímu metodologickému nastavení jsou *SSBH* zdrojem spolehlivějším, než jsou dosud jakákoli jiná knižní vydání Hrabalovy tvorby (i s ohledem na to, že mnoho Hrabalových děl byla vydána v samizdatu, tj. v typu vydání, který by si vyžádal jiný přístup vědeckého rozboru).

Ve svém výzkumu se pravopisem a editorskými korekturami textů *SSBH* zabývat nebudu a texty budu citovat podle znění v *SSBH*. Podobně budu zacházet s autorskými doklady, tj. se strojopisnými zněními děl, u nichž budu respektovat autorovův pravopis, interpunkci i případné chyby a překlady. Spíše než na textologickou analýzu se soustředím na analýzu stylu textů, který je úzce spjat s vývojem díla a jeho různými redakcemi.

Na závěr této 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 ke kritickému zkoumání variant „hrabalovských“:

⁵¹ Tamtéž, s. 24–25.

⁵² *Editor a text*, c. d., s. 16.

„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

1.2 Pracovní materiály: Hrabalovy strojopisy a tištěné podklady

Materiály uvádím dle identifikačních kódů v *SSBH*.

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

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

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

Kódy, kterými jsou opatřeny všechny texty kompletu, přepisují podle svazku:

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

Další materiály uvádím nikoli dle jejich chronologie, ale podle pořadí, ve kterém se budu jednotlivými texty zabývat:

Krásná Poldi (Epos):

Strojopisy:

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

309 s. A4, kancelářský a průklepový papír, svázáno 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 krajkami..., 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 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. 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 existencionalní povídka** (28 s., hrubý průklepový papír, kopie černý uhlový papír). Podtitul tužkou opraven na existencionalní 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 rychlovazacem 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 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 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 dřevo rytů ze starých kramářských písní. 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 stránkovan 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 ČAS – 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 pásáže 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 neznamena, 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 Nejedly. Redakce Irena Zítková. Náklad 40 000 výtisků.

1.3 Exkurs 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 Svými metodami a teoretickými

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

zásadami se autorská filologie podobá české textologii a novější editologii, avšak v Itálii se stala samostatným oborem relativně nedávno. Vyčlenila se z mnohem starší ediční praxe formalizované tzv. klasické filologie, jejímž úkolem je rekonstruovat literární památky a správně je interpretovat z jazykového hlediska, a to i z důvodu lepší a úplnější znalosti dané civilizace či kulturní společnosti. Klasická filologie se však zabývá hlavně texty antickými, jejichž originální znění jsou dávno ztracená a které se zachovaly prostřednictvím opisovačů (především církevních). Proto je klasická filologie také známa jako filologie kopie, s níž se moderní autorská filologie dostává do jistého protikladu: „Jestli se pojmem kritické vydání ve filologii kopie míní proces získávání textu, který by měl co nejbližší ztracenému originálu, v autorské filologii se tím míní volba znění a rekonstrukce, a to prostřednictvím příslušných systémů zobrazení, korektur pocházejících z vývoje díla či z jeho navazující kontroly. Práce filologa je tedy zaměřená na dva aspekty: 1) určení «kritického», tedy výchozího textu; 2) nejjasnějším a nejúčelnějším způsobem rekonstrukce a zaznamenání procesu oprav textu samého.“⁵⁵

Nejpodstatnější tedy je, že autorská filologie se zaměřuje na autorské varianty, zatímco filologie kopie na redakce cizí rukou.

Historicky se obor autorské filologie začal rozvíjet z klasické filologie v prvních desetiletích 20. století, když se badatelé začali věnovat autorským rukopisným materiálům spisovatelů z 19. století a těch současných, jako byli 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 postupně větší došazitelnosti papíru, který byl v předchozích dobách prostředkem ještě poněkud vzácným, autoři 19. století a první poloviny století dvacátého snadno vytvářeli vícero redakcí textů, což pak znamenalo značné množství pracovního materiálu pro badatele. Od druhé poloviny 20. století se k rukopisné dokumentaci přidala strojopisná (z

⁵⁵ Tamtéž.

mechanických a posléze elektrických psacích strojů) a xerox a fotokopie nahradily opisý 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 vlastopisních fragmentů z *Orlanda furiosa* od Ludovica Ariosta (1474–1533). V recenzi této práce předložil Gianfranco Contini (1912–1990) svou reflexi o Ariostově poetice,⁵⁹ 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 je však 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 v časopise „Quaderni della critica“ (Laterza, Bari 1945–1951) zdůraznil bezúčelnost studia autorských rukopisů k poznání a posouzení skutečné poezie textu, a tedy odmítl tendenci k dynamickému pojetí geneze díla. Gianfranco Contini reagoval statí „La critica degli scartafacci“ (Rassegna d'Italia, 1948), ve které představoval novou kritickou metodou nikoli jako protiklad Croceově interpretaci, nýbrž jako její pedagogické uplatnění. Nová, dynamická představa vývoje autorského díla se časem

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 Neapoli 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.

ukázala být velmi plodná z hlediska literární kritiky: v období 1946–1947 vydal Contini studie o variantách Petrarce (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 Isella,⁶² jenž disciplínu zdokonalil rozšířením 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, nýbrž studoval navazující autorské volby v rámci toho pohybu. Rozvíjel také metodologii autorské filologie prostřednictvím mnoha případových studií, v nichž sestavil na základě vlastností autora a textů různé modely kritického aparátu.

V základu autorské filologie je princip formalizovaný Danem Isellou, který vidí textovou kritiku jako ve své podstatě interpretační čin. Na filologovi totiž leží odpovědnost výběru výchozího textu a volby typu edice: v edici textu *in fieri* je text dokumentován rukopisem, který může v sobě nese menší nebo větší množství korektur. V tomto případě rozhodne editor o vydání určité *lectio* (poslední nebo předchozí) a následně sestaví aparát, který bude v případě vydání poslední verze textu *genetický* (předloží všechny předchozí verze), v případě meziverze *evolutivní* (předložena je také tzv. konkretizace, následný vývoj textu).

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

V tomto smyslu jsou kritické a vědecké vydání totožné a nebere se v potaz vydání čtenářské. Postava italského filologa je shodná s postavou českého textologa z příručky *Editor a text*, jak z hlediska jeho úkolů, tak z hlediska odborných shopností, které 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

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.

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 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. různocnění).“⁶³ Tento krátký příklad normativních principů – které se samozřejmě přizpůsobují jednotlivému textu i autorovi – slouží ke zdůraznění toho, že italská autorská filologie představuje přípravu edice a praxi s textem jako vědeckou činnost, která směřuje k vědeckému vydání. Česká textologie⁶⁴ předpokládá přesný vztah závislosti (aspoň teoretické) vydání čtenářského na vědeckém: „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.“⁶⁵ Oproti tomu text v podstatě informačního, propedeutického charakteru, jako je práce *Che cos'è la filologia d'autore* [Co to je autorská filologie] od P. Italie a G. Raboni, se o vydání čtenářském nezmiňuje. To je pro italský vydavatelský provoz velmi příznačné. Pole vědecké a kulturní produkce je zcela oddělené od jakési kultury čtení, a vydávání jak „klasiků“, tak novější literatury si jednotlivá nakladatelství stanovují zcela libovolně. Na jedné straně tak autorská filologie pokračuje ve zkoumání původní literatury a produkuje nová vydání, která postupně přinášejí další údaje a podněty ke kritické interpretaci textu, a tedy k rozvoji intelektuálního a kulturního života národa. Na straně druhé jsou produkty takové činnosti pro běžné publikum nesnadno čitelné a pochopitelné – a to se týká také publika ve školách, kde se klasici odedávna čtou. V knihkupectvích objevuje reprinty starších edic, ale vědecká práce, která by mohla nějak

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

⁶⁴ Tak jak ji představuje kolektiv za příručkou *Editor a text*, která zůstává základním prostředkem k vydávání novodobé literatury i v současné době.

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

ovlivnit i masovou kulturu či společnost aspoň oslovit, naopak zůstává ve specializovaném segmentu kultury i trhu izolována.

2. Metodologická předmluva k analýze materiálů

Jak jsem uvedla v kapitole věnované textologii a edičním osudům pracovního materiálu, textová analýza, kterou provedu, se 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 katalogizovány tímž způsobem 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 rešerše a kontrolu celého fondu.

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 vydáních. 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*. Kvůli nedostatku strojopisného materiálu a kvůli totožnosti dostupných dokumentů s knižními zněními v *SSBH* i mimo ně jsem však ona vydání nemohla konfrontovat s nevydanými texty. Strojopis původní povídky jsem získala z jediného zdroje: z konvolutu nazvaného *Starý Werther*; strojopisný soubor *Židovský svícen*, který modelovou povídku také obsahoval, už dostupný není. 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*

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

samoty jsem si položila otázku literární hodnoty jednotlivých variant. Tři *variae*, podle autora rovnocenné, byly napsány v chronologickém pořadí patrně od básnické *Hlučné samoty* přes prozaickou II. verzi ke konečné *Příliš hlučné samotě*, uveřejněné ovšem jako první. Tři texty byly následně zařazeny do jednoho strojopisného svazku, který představuje jediný podklad k vydání v *SSBH*/9. V tomto svazku jsou texty řazeny podle „definitivnosti“, tj. *Příliš hlučná samota* je umístěna před dvě „pracovní verze“; ediční kritéria jsou odlišná. V příslušné kapitole je analýza zaměřena spíše na fázi variování než na strojopisy samé.

Při analýze materiálu jsem vytvořila jistou hierarchii. Pokusila jsem se vyhnout 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 otištěny v úplné podobě. U strojopisů s paginací uvádím číslo příslušné strany a všude odkazuji 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, jejž 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 používal 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, opravuji je jen v případě nápadných překlepů (jako např. „hočice–hořčice“): většinou se jedná o chyby, které autor při pozdější redakci textu

⁶⁷ O otázce pravopisu a interpunkce při vydávání *SSBH* viz zde s. 21–22.

opravil sám, 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 přesně 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* rokem 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.

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

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 2.5a a S 2.6, se liší specifickými detaily, které činí každý rozpoznatelným, což usnadňuje prověření zdrojů. Slovy editora Václava Kadlece (*SSBH/2* s. 243):

1. „Na titulním listě v S 2.5a je přilepen výstřižek 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, později rukou autora je nadepsáno «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 motivováno zveřejněním do té doby nepublikovaných a vůbec neznámých Hrabalových děl z prvního období jeho tvorby. Svazek připravil Václav Kadlec v roce 1990, když pracoval na prvním chystaném dílu *SSBH*, *Židovský svícen*, kde by prostor pro srovnání dvou velmi podobných textů eposu *Krásná Poldi* nepostačil.

Jelikož jsou k dispozici strojopisy původního eposu, budou mít při analýze přednost.

Naznačovat budu i odlišnosti mezi dvěma původními eposy a mezi strojopisnými a vydanými texty (první knižní vydání a vydání v *SSBH* jsou téměř souběžná a shodná, obě editována Václavem Kadlecem). V případě prozaického znění jsou k dispozici jen časopisecké a první

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

⁷⁰ Tamtéž, s. 244. Za porovnané texty eposu jsou označené S 2.6 a nejasný „S 2.5a.6“. Tento údaj nebyl v sekci Opravy a doplňky 19. svazku *SSBH* opraven (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 svazku. Kde není jinak označeno, údaje o svazku 144 pochází z e-mailové korespondence s ním.

knižní vydání, ze kterých editoři převzali texty pro *SSBH*; při absenci staršího materiálu budu pokládat za „původní“ je.

Změny v publikovaných textech vypovídají jak o historii jejich vydávání, tak o Hrabalově vztahu 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.

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 č. 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 pocítujeme jako neoprávněné“.⁷⁵ Editoři proto vycházeli z časopiseckých vydání, která byla dostupná u většiny textů sbírky.

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 pasáži. 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.

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 větší část původní pasáže je odstraněna. K tomu autor přidal věty, které jsou v tabulce č. 1 podtrženy a které se v časopiseckém znění nevyskytují. Přidané věty mají ekvivalentní rozsah jako zachované původní věty, s nimiž se v knižní verzi střídají. Přitom ty v červené barvě chybí rovněž v časopiseckém textu, lze je však vypátrat ve stejném či lehce pozměněném tvaru v původním básnickém znění. S editory textu vydaného v pátém svazku *SSBH* můžeme tedy souhlasit jen zčásti: 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 škrtnání vět z důvodu čistě pragmatického; jinými slovy řečeno, i vnější nátlak se mohl stát autorovi tvůrčím impulsem.

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 nesmyslně, ale spolehlivou 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 č. 10/1964, s. 3–4:	Inzerát na dům [...], MF 1965, s. 87–88:
<p>„Hele, Anči, já mít doma takovýho chlapa, tak mu namydlím schody a ten by mi vyjel, panenkomarjá, ten by si posmrkal perka.“</p> <p>„Kapitán povídá, všici z lodi ven a tlačit!“</p> <p>„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 blbej, ale kapánek pitomej.“</p> <p>„Ale co, má mě to přejet v Praze, nebo zkřísnout tady.“</p> <p>„Pánové, ten cestovatel měl v ruksaku patník...“</p> <p>„Vidíte? Slyšíte? Mluví si sám se sebou. Zpřehazují se mu šňůry na prádlo. Vzhledem k myšlení chodí po rukách“</p> <p>„Slečno, zvostaňte takhle, jste jako živá.“</p> <p>„Šoféře, přidej, jedeš s náma jak se chcíplejma sépiema.“</p> <p>„Pánové, a ty psi se cestovateli spikli a vzali mu šmíra...“</p> <p>„Ubožáček, chudáci jeho rodiče. Ubohej český človíček...“</p> <p>„Šoféře, jed'! Nebo tě budou hledat rozhlasem. Já chci jít večír do bia.“</p> <p>„Dostal jsem slepičí polívku u Huňků, ale ve stěně už byly votřištěné zuby toho, kdo si koupil tu polívku přede mnou. Běhala asi za pivovarskou jedenáctku, umřela potom stárím...“</p> <p>„Já si k vám sednu.“</p> <p>„Kdepak, já nejsem pojištěnej.“</p> <p>„Když se nám baba nevešla do rakve, přerazili jsme jí nohy.“</p> <p>„Všecko jsou jen a jen podmínky. Kdyby začaly růst dvacetimetrový přesličky, za tři dny tady máme dinosaury.“</p> <p>„Hergot, Blázo, nestrkej mi pořád ten svůj zadek do kšiftu.“</p> <p>„Vod tý doby, co je vykradli, tak se mají rádi.“</p> <p>„Mě s ženou sblížil krystýr, máme spolu parádní tajemství.“</p> <p>„Kdepák, to není ženská, to je kráva jako datel.“</p> <p>„Prosím jménem slušných soudruhů, aby se v tomhle autobuse mluvilo slušně.“</p> <p>„Jdi, Františku blbej, víno musí zrát v sudech, ve flaškách ti nevyzraje!“</p> <p>„To máte, třeba uříznete z legrace holce cop. Kdepák, urážka na cti! Zločin omezování osobní svobody!“</p> <p>„Ach lidi zlatý, jak jen mě lidi děsně serou! Asi půjdu v penzi na Sázavu a tam budu pěstovat slepice.“</p> <p>„Pojistní matematici, pro smilování, dohrajte aspoň jednou až do konce ten mariáš!“</p> <p>„Rekreační středisko Poldi, Lázně Koněv, všecko vystupovat!“</p> <p>„Spadla ti peřina.“</p>	<p>„Hele, Anči, já mít doma takovýho chlapa, tak mu namydlím schody a ten by mi vyjel, panenkomarjá, <u>ten by mi jel.</u>“</p> <p>„<u>A tak, pánové, tak je to zjebaný od Adama k Evě.</u>“</p> <p>„Ale co, má tě to přejet v Praze nebo tady.“</p> <p>„<u>Ano, to je jen starej židovskej mindrák, dělat Krista.</u>“</p> <p>„Slečno, zvostaňte takhle, jste jako živá.“</p> <p>„<u>Prosím, a to nechci uvádět datумы, protože bych musel jmenovat.</u>“</p> <p>„Šoféře, jed'! Nebo tě budou hledat rozhlasem. Já chci jít večír do bia.“</p> <p>„<u>Kluci, tady je samá sranda, vo co de?</u>“</p> <p>„Všecko jsou jen a jen podmínky. Kdyby začaly růst dvacetimetrový přesličky, za tři dny tady máme dinosaury.“</p> <p>„<u>Vokrádal velký, protože malí mu nic nedali.</u>“</p> <p>„<u>Ten náš šofér, kdyby jel pro višně, tak by přivezl švestky.</u>“</p> <p>„Vod tý doby, co je vykradli, tak se mají rádi.“</p> <p>„<u>Ale já chci vědět, kdo je vinen! Jen to nesvádějte na bibli.</u>“</p> <p>„<u>Von je tak vopatrněj, že než zahne do nepřehledný zatačky, tak si to radši dá notářsky ověřit, jestli tam nic nejede.</u>“</p> <p>„Jdi, Františku blbej, víno musí zrát v sudech, ve flaškách ti nevyzraje!“</p> <p>„<u>Chtěli mě za trest vodněkud vyhodit, ale já je převez. Nebyl jsem nikde organizovanej.</u>“</p> <p>„<u>Když mi dneska řeknou, abych skočil do vody, tak do ní skočím.</u>“</p> <p>„Ach lidi zlatý, jak mě jen lidi děsně serou! Asi půjdu na Sázavu a budu tam pěstovat slepice.“</p> <p>„<u>Tak pánové, co jste mi tady za ty léta řekli, já vo tom napíšu román. A když mi to nevydaj, tak to pošlu jako udání.</u>“</p> <p>„Rekreační středisko Poldi, lázně Koněv, všecko vystupovat!“</p>

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 znamená jinou situaci než případ dvou vydání prozaické varianty. Rozdílné rysy mezi S 2.5a a S 2.6 jsou totiž rozptýleny 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, avšak 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 u 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 podobného znění,

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

představuje jinou vývojovou etapu díla a jiný případ než změny provedené při vydávání povídky *Krásná Poldi*: jedná se tu o autorské strojopisy s doloženými autorskými zásahy, které svědčí o genezi 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 v zásadě shoduje, ale s jednou podstatnou 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 mnoho Hrabalových děl, založený na řečovém proudu, který je v tomto případě vytvořen jak z jazyka básnického a lyrického, tak z hovorové, lidové řeči, v kontextu jazykového pohybu bez nápadných cézur. Autorovy intervence do staršího znění podporují koherenci textu a nepostřehnutelný pohyb po

⁷⁷ Připomínám stat' 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 přikrývajícím 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* Hrabalovu ironickou parafrázi na paragraf Manifestu surrealismu od André Bretona nazvaný Písemná surrealistická skladba: viz André Breton, *Manifest surrealismu*, př. Jiří Pechar, in *Analogon*, č. 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.

různorodých tvarech jazykového vyjádření tak, aby finální znění mělo typické vlastnosti bezprostřednosti i literárnosti.

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 nazván 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 rozdílností, 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 slova 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 omezují se na drobnosti – tj., jak jsem uvedla, dotýkají se většiny veršů, i když nepřerušují celkovou totožnost dvou verzí, jak dokazují uvedené příklady. 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 na lexikon obou textů prostřednictvím nahrazení, přidání či odstranění jednotlivých slov. Často se jedná o úpravy, jejichž vliv na okolní kontext i na jednotlivý verš je minimální; změny větných spojek, vztažných 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, / jíž 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 nezřetězených a přesných, / ocele s přísadou wolframu a manganu“ – „hlava detailů nikdy nezřetězených a přesných, / ocel s přísadou wolframu a manganu“ (s. 212)
16. „Ale luna krásných dívek jsou odvrácena“ – „Avšak luna 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 obrací 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 nespisovnou kvůli expresivnímu použití ukazovacího zájmena „tou“; zvolena je také varianta způsobového slovesa „musit“. Příklad 2.12 ukazuje opačný proces: výpustkou pomocného slovesa se posiluje vnímání spisovnosti verše, už přítomné v koncovce slovesa potkati a ve slovosledu. V podobných příkladech můžou být zastaralé výrazy opraveny podle spisovného jazyka nebo naopak můžou 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 volný, 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 2.4 přidání nového slova změnil logický smysl věty a zapříčinil proměnu obrazu: městský prvek potrubí, obvykle spjatého s praktickým pojetím podzemí a se symbolickou temnotou a nečistotou, nabude v souvislosti se srdcem metaforického významu, jenž vede ke změně vnímání tohoto pojetí. Další podobné příklady jsou 2.33, 2.34, 2.36, 2.43, 2.45, 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 2.37, kde změně logického smyslu ve dvojici srdce–játra neodpovídá posun v metaforice, nýbrž v přesunu symbolu. Vyskytují se zásahy, které ovlivňují zvukovou stránku eposu: v příkladu 2.47 je paralelní opakování přerušeno s výsledkem změny rytmu, v příkladech 2.26, 2.28, 2.29 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!“ – „Blážo, 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 klášterem / do refektáře, dveře se otvírají, zavírají,“ – „Kůň stoupá tiše vypáleným klášterem / dveře se otvírají, zavírají,“ (s. 203)
12. „kterak je možno potkati obrázky noční,“ – „kterak možno potkati obrázky 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 vstřikuje
potůček / jak prosincová noc,“ – „Krásná Poldi je ale také cesta / podél černého
jezírka, / důlní pumpa vstřikuje potůček / jak prosincovou noc,“ (s. 206)
20. „byla celá porostlá světlými vlasky,“ – „byla celá porostlá světlými chloupky“ (s. 207)
21. „a každá skvíra a každý suk byl obsazen,“ – „a každá skvíra 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 /
barvotiskový 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
šrotu“ (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 dotekla 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 malinkou 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 učedníky“ – „A sedím s Ježíšem a jeho učedníky“ (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 sešivali srdce.“ – „jakoby mi morfiová jehla sešivala 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. „vřeštitivý plakát plazí se po stěně,“ – „vřeštitivý 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 vzdálil od původu. 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:

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 provažíšť. 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 Praze, život je stále ještě vynalézán i milován, [...] [SSBH/2 s. 195]
2	A důvěrník chodí s čepicí chodbičkou autobusu 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]

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

4	<p>A sahal si na hlavu zděšeně, že jsem mu pro utišení nervů vyprávěl jak šest brigádníků zabili za měsíc listopad.</p>	<p>A sahal si na hlavu zděšeně, takže jsem mu pro utišení nervů vyprávěl, jak šest brigádníků zabili za měsíc listopad.</p> <p>[SSBH/2 s. 199]</p>
5	<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 holoto, jedete si vydělávat na Kladno, [...]</p>	<p>Vidíte lidi, už zase mluví, s kým mluví? Ká to samohana řeči? 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>
6	<p>Koukejte ubožáček, kam hledí, s kým si to vykládá, blbej, to je to, ubohej, český človíček. Antyka! Jed', 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 český človíček. Antyka! Jed', jed', jed', ty seš ten slavnej šofér, 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>

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

7	<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>
8	<p>Prosím jménem soudruhů, aby se v tomto autobuse mluvilo slušně! Udělal jste si taky slečno někdy kytku do trenýrek? Litr rumu v roce čtyřicetsedm 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>
9	<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 nepomohli! Hoši, už to zase propuká, ne von není blbej, to bysme hrozně křivdili rodičům, ale pitomý. Ponevadž 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! Ponevadž chci větší krajíc! Frantyka! Ty jsi bard, takový lidi potřebujeme!</p> <p>[SSBH/2 s. 201–202]</p>

Tabulka č. 2: Výrazné přemístění a dodatky ve dvou verzích eposu		
10	<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 pěstit slepice. Lidi mi šíleně serou!</p> <p>[SSBH/2 s. 202]</p>
11	<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 pějí protiklad: Chlapi, pro smilování boží, aspoň jednu hru do konce! Jednu jedinou hru!</p> <p>[SSBH/2 s. 202]</p>

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

12	<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 dívka 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 umývárna. Ariston od houpaček nyvěl a v barákách rozsvítili. Vypadalo to jako míjející se malomocné lodě, křižující se rychíkové lazarety, panoptium po náletu.</p>	<p>celé zůstaly na stole jen dvě skleničky od hořčice a všude papírové růže, zámky skříní ukroucené jako rachitické prstíčky, 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 dívka měl tu nožku, pořád si okrvoval prstíčky mnutím, a holeň byla bílá jak tenká hůl. Vedle dveří roztříštěná skříň. 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, křižující 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

13	<p>Vždy na Dušičky kladla na hrob chrysantemy mladá a krásná svazačka... /Str 112/ Sním.</p>	<p>Vždy na Dušičky kladla na hrob chrysantémy mladá a krásná svazačka... /str. 112/ Roztříštil jsem se v ilustraci. Schizo. Jdu ještě po mostě zpět. Spím. [SSBH/2 s. 206]</p>
14	<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 čestíčkou 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 nevychčije ani piva půl a na hodinu u pecí 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>
15	<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 sekýrou i prsty svírající skruž, [...] [SSBH/2 s. 207]</p>
16	<p>protože ta vražda ji jakoby očistila,</p>	<p>protože ta vražda a trest ji jakoby očistila a očistil, [...] [SSBH/2 s. 207]</p>

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

17	doživotní žalář ji aspoň dovolil býti viděnu ze všech posic, jako dobrá manekýnka předvádějící evin kostým, nejvíce nás ale vzrušovalo, [...]	doživotní žalář ji aspoň dovolil býti viděnu ze všech posic, jako dobrá manekýnka, nejvíce nás ale vzrušovalo, [...] [SSBH/2 s. 208]
18	A když stoupla před plátno a žárovka promítla její stín, šileli jsme a skákali na ploty, ale strážníci s revolvery 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 revolvery 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 opařené 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 opařené 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]

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

22	Já chodím wolframovým prostorem, ústy i nosem mám provlečený drát a kdykoliv se z dráhy odchýlím, prudce mi zabolí. Zcela obolavěn květinami se ptám očí: [...] Člověk kráčí s pilou na pohlavní hodinku a já jdu s kytíčkou prosit vodinku, aby byla v suchu.	Básník chodí wolframovým prostorem, ústy i nosem má prevlačený drát a kdykoliv se z dráhy odchýlí, prudce zabolí. Zcela obolavěn květinami se ptá očí: [...] Brusič kráčí s pilou na pohlavní hodinku, básník jde s kytíčkou 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]
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]

Tabulka č. 2: Výrazné přemístění a dodatky ve dvou verzích eposu		
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 vyraží 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; aby bylo porovnání přehledné, budu jí věnovat zvláštní tabulku, kde zaznamenám jednotlivé přepracované věty či úryvky. V tištěném znění v *SSBH/2* tato sekce zaujímá strany 223–224. I v tomto případě si můžeme všimnout, že autorovy zásahy respektují soustavu textu a sledují stejnou systematickosti: od změn ve slovosledu po úpravy v morfologii sloves a slov, od rozdílných voleb lexikálních po přesun 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 přibit šestiletý hošík na příslušná vrata [...]	Úderem půl čtvrté na příslušná vrata bude přibit šestiletý hošík [...]
30	[...] Vybraná společnost, která se na huť přebrodila tučnými stránkami z minulosti, [...]	Vybraná společnost, která se právě přebrodila tučnými stránkami z minulosti, [...]

Tabulka č. 3: Úbor		
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 čtvčení 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 nejvyšším stupni těhotenství, které, sotva ji řezníci přivedli, ihned vyrvou oči tak dovedně, že nervy oční mohou podávati 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 sensace a ozvláštnění, vrazí si umírající básník brýle do krku a procedí život zamlženým sklem, [...]	[...] Protože moderní společnost zvykla na sensace a ozvláštnění, vrazí si zmírající básník brýle do krku a procedí život zamženým sklem. [...]
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 které se vyklobali mrtví ptáci. [...]	[...] A tak zimní vernisáž uvidí svůj konec u otevřeného okna zdobeného posmrtnou maskou, z které se vyklovali dva ptáci. [...]

Tabulka č. 3: Úbor		
42	[...] zeď, kde visí skutečné srdce, kde jsou zavěšeny skutečné plíce, básnickovy 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 hácích 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 četné 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. Případ *Krásné Poldi* je jediný ze tří souborů variant, kterými se zabývám, kde jsem mohla získat více strojopisných znění. Proto myslím, že srovnání S 2.6 a S 2.5a i s dlouhým seznamem lišících se veršů 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 pečlivé 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 v obou textech dobře 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 konstrukce, 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 selekce spočívá ve vybírání narativních jader (celé epizody, ale také jednotlivé pasáže), které pak autor převedl do prózy – jedná se právě o výběr, poněvadž v prozaickém znění jsou zachovány jen některé části z původního eposu. Fáze kompozice spočívá v navazujícím novém uspořádání převzatého textu, kterému autor dodává nové úryvky a pasáže (doplnění). Ačkoli se dvě varianty představují velmi odlišně z formálního hlediska, rozpoznat dříve zmíněné vyprávěcí prvky není tak náročné. Ve snaze podat co nejvíce systematický obraz zkoumaného procesu zvolím též postup: představovat budu v první řadě ty prvky původního textu (tj. eposu), které autor v prozaické variantě eliminoval (Předzpěv, Dozpěv, Úbor⁸¹), pak

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

budu společná „sdělení“ (odpovídající sekci Zpěvu) komentovat srovnávacím rozbořem 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 rozpory.⁸² 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“ *Sliční 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*, *Láska*, *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 tvaru klasického eposu, střídají se mimetické a diegetické sekvence, většinou 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 první 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

⁸² Specifickým rysem Hrabalovy tvorby se zabývá Sergio Corduas v krátké studii „Antipoetiky Bohumila Hrabala?“, in *Hrabaliana rediviva*, upřítomnila Annalisa Cosentino, Milan Jankovič a Josef Zmr, 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 protězy a dědečka („Proto když jsem si vezl ve vlaku protězu, [...] u jeho papírového ucha.“), vyprávěný v ich-formě;
6. Dlouhá pseudo-dialogická pasáž „Hele, Anči, [...] Antyka? / Haf!“;
7. Krásná Poldi-jezíčko („Ale krásná Poldi / je též jezírko z dehtu a haldy a baráky, [...] panoptikum 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 hrdína 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, panenka, vykastrován jak Abelard?!“;
17. Sekvence spaní/umírání, končící sonetem z useknutých slov, se odehrává na rovině metafor s nápadným sklonem k lyrismu („Krásná Poldi, / už spím. [...] ... řenka ... řikla: ... adly ... áty ... ostlivci!“);
18. Druhá sekvence smrti, vyprávěná pořád v ich-formě, představuje na začátku rysy krutosti a krvavosti a pak se zase přesouvá na symbolickou rovinu dlouhým sledem metafor zavedených silné 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 obětem (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“. Vysledkem 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

⁸³ SSBH/2, s. 224.

italského úzu ve schématu a-b-a-b (býka-zhynulých-výkal-nuly), c-d-c-d (ptačích-životelgraci-plotem), 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 každé čtyřveršové sloky mají tvar invokace a jsou odděleny od druhé poloviny čtyřverší rytmičkou 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 sekvenci, po níž následuje závěrečný sonet, postavený vůči předzpěvu takřka inverzně.

Zbylé dva verše každého čtyřverší prvního sonetu jsou formálně odděleny přesahem, jež však třetí eliptický verš významově spojuje se 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, z nichž 24 je shromážděno v třiceti dvou verších specificky sestavených 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, rytmičky oddělená od předchozího verše tři tečkami a představující pauzu – „Milost, Smrti!“ – před závěrem s jediným přísudkem v první osobě („Na kolena si klekám“).

Téměř opačně funguje závěrečný sonet, sestavený v téže podobě dvou čtyřverší a dvou trojverší, avšak stylisticky od „Předzpěvu“ velmi vzdálený. „Dozpěv“ totiž nabízí v

⁸⁴ Pro přehlednost uvedu dotyčné verše a připomínám, že čísla v závorkách a trojtečky 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 Magdaly (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 Dušičky kladla na hrob chryzantémy / mladá a krásná svazačka... (str. 112)“.

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

Jak počáteční a závěrečný sonet, stejně jako 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 oddělena 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 která 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 v textu prózy nápadně nepřítomny: 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

⁸⁵ S. 224.

⁸⁶ Tamtéž, s. 223.

„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, jejíž různé fáze můžeme teď prostudovat. 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;
2. Povídání 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 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, 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 Dalího), 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, a to jak v případě sonetů „Předzpěv“ a „Dozpěv“, tak pro úseky ze „Zpěvu“. Všechny vypuštěné části mají totiž oproti hlavnímu pásmu hrdinova 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 podobném projevu žádný smysl, protože jsou odloučeny od řetězu událostí, nejsou diegetické, a nemají tedy funkci na úrovni „děje“, který je v prozaické variantě rysem zásadním; naopak, přítomnost takových epizod v básni respektuje výstavbu klasického eposu a je přirozeným prvkem kompozice, jejíž novátorským uměleckým prostředkem je právě soužití zcela básnické podstaty kompozice a zcela lidové, „nízké“ zprávy.

Lidská zkušenost hrdiny prozaického textu je ale také pilířem nového vyprávění: úseky zachované z eposu jsou tedy v prozaickém textu řešeny tak, aby dojem poetičnosti tvořil stylistickou šifru prózy spolu se stylistickým zvýrazněním toho „nízkého“. Z toho vyplývá, že nejvíce přepracovány 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 opakování). Od samého začátku lze pozorovat, jak 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 členit různé momenty děje: na základě *incipitu*, který se v podobném tvaru opakuje vícekrát, získává text jinou strukturu, než měl v eposu původním: „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 nádherných 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 při vyprávění střídají postavy brusiče a básníka: v epizodách č. 12 a 13 v ději po sobě následují 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 i odkaz na cáglárny jsou narativní prvky, které epos postrádá. Text pokračuje v *ich-formě* jako v eposu a zase ústy hrdiny, 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

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 amputovanými nad koleny? / Kam se poděl? / A ta ženská s ujetými chodidly / od svatého Havla? Kam ta? [...] Kampak se asi poděla? / Kampak se poděli všichni mrzáci?“ (*SSBH/2* s. 194–195).

⁸⁸ „Krásná Poldi, to je ale taky moment / [...] Přistupuji k elektrolytické peci / [...]“, *SSBH/2*, s. 212–213. Odstraněny jsou verše „pítevní stůl analýz 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 kлокotá.“ (s. 213) jsou adaptovány v próze tak: „Přistupuji k elektrolytické peci, modrou tabulku skla před očima, a tavba bouřlivě kлокotá. 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).

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 v rámci řetězu událostí jednoznačně umístit do vztahu vzájemné závislosti, protože v eposu mají vlastní význam, což klasická skladba předpokládá. Izolované sekvence pseudo-dialogů a surrealistické pasáže, ale také různé momenty, kde hlavní postavu neztělesňuje bezejmenný 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, Ančí“, jenž ztrácí v prozaickém textu spolu s množstvím veršů i jakýkoli smysl v rámci vyprávění, a stává se 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 povídky. Navzdory tomu, že mnoho nepřímých, ironických odkazů k socialistické skutečnosti, které se v eposu vyskytují, v próze zmizí, nápadnější náznaky jsou zachovány 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

⁹¹ „Pracující! Již nikdy nemusíte žebrot / 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 Kašíka stála v městě / našich železničářů“, „úderník Míla“, „jediné vaše objetí postačí, / abych uvěřil v pokrok!“, „Abych zůstal platným členem národa / a věnoval se čínorodé práci? Budiž!“, *SSBH/2*, s. 205–206.

ubikace,⁹⁴ na kožešníka samého, „katolíka a komunistu“.⁹⁵ Hrdinova reflexe při cestě do práce v závěru povídky má 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, mluvčí je představen jako hrdina třídy pracujících básníků v existenciální stylizaci.

Pozoruhodné je použití tří teček – vyskytují se 15krát v závěru z celkových 21krát –, mají funkci oddělit jednotlivé, tematicky vzájemně nesouvisející úseky. 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 jíst 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.

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 disponující narativní otevřeností, je opatřeno novým závěrem, který zdůrazňuje převahu stylistické složky textu a činí jeho smysl jednoznačným.

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 pokořte se trochu, / kus křesťana ve vás není! / To jste katolík a komunist? / To jo, ale přece nejsem v koncentráku!“, *SSBH/2*, s. 217.

⁹⁶ *SSBH/5*, s. 209.

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

Varianty povídek *Kain* a *Fádňní stanice* mají podobný vývoj jako varianty *Krásné Poldi*: v obou případech varianta původního kratšího textu z prvního prozaického období díla Bohumila Hrabala vznikla o zhruba patnáct let později, v druhé polovině šedesátých let. V případě, jímž se budeme nyní zabývat, je textů více než v předchozí kapitole, zato strojopisů a autorských dokladů méně; co se týká možností rekonstrukce a interpretace procesu variování a jeho výsledků, situace je jiná.

Tak jako v případě *Krásné Poldi* vyšla první varianta – ta nejdelší – v *SSBH* na 65 stran.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 Fádňní stanice z roku 1953.“⁹⁸ První veřejná zmínka o hypotetických předobrazech *Vlaků* je tedy z roku 1965. Kromě množství knižních vydání a okrajových sdělení autora se nezachovaly žádné strojopisné doklady, jež by o vývoji *Vlaků* mohly svědčit: editoři Dostál, Poeta a Kadlec, kteří se věnovali přípravě *SSBH/5* – svazku obsahujícího *Vlaky* i *Morytáty* – za výchozí použili první knižní vydání textu, které označili jako K 7.1.

Další informace o textu se vyskytují výhradně v etapách zdokumentovaných v lektorských průvodkách Československého spisovatele. Dokumentační materiál⁹⁹ vztahující se k *Vlakům* je sebrán ve složce, jež obsahuje lektorské posudky k vícero 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, Arna Linkeho, 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 edice z roku 1980, ilustrovaného Karlem

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 Kotyka, jemuž srdečně děkuji za laskavost a trpělivost po dobu mých návštěv k PNP. Citáty ze slohy, jejíž listy jsou nečíslované, značím jen uvozovkami.

Vacou. Různá vydání *Ostře sledovaných vlaků* se časem významně nezměnila; jediné důležité zprávy o textu najdeme tedy v nejstarších dokumentech. Z průvodky datované 24. června 1964 se dozvídáme, že první rukopis čítal 72 stran. Na listu pak čteme aktualizovaná data: po prvním lektorování (24. 6. 1964) od A. Linkeho 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 I. Klímy a A. Linkeho. Tři zmíněné dokumenty jsou obsažené ve složce v plném rozsahu, ale o textovém vývoji tohoto Hrabalova díla nepřinášejí skoro žádné informace; je to doklad prvního, ještě před-kritického vnímání díla a svědčí o těch aspektech Hrabalova psaní, které lektory nejvíce zaujaly. Vyjádření lektorů může být ovšem dobrým zdrojem ke studiu postupných změn v postoji nakladatelství k autorům.

Dne 12. 8. 1964 Jiří Fried napsal o čtyřiašedesátistránkovém textu dlouhý posudek, v němž vyjádřil své uznání Hrabalova talentu a zároveň ukázal na specifická místa s návrhem ke 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 radši 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, prostavenějším¹⁰⁰ 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 zorný 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. Řídne 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

¹⁰⁰ Jde nepochybně o překlep, ale rozluštit pisatelův záměr je složité. Vyjdeme-li z předpokladu, že adjektivum je zde členem několikanásobného přívlastku, pak zřejmě znamená „důkladněji promyšlenou stavbu“ (slovo „prostavenější“ by každopádně bylo neologismem).

žádné zásahy: Hrabal se přece nečte 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 koneckonců 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 ejakulace. 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 pohlížejí 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 propleťá 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 Linkeho 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 souměřitelná 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.“¹⁰¹

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.“¹⁰² 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 zajímavou (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

¹⁰¹ Viz poznámku č. 98.

¹⁰² 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.

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 1968.¹⁰³

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, zajímavé příklady vnímání Hrabalova díla v tomto nakladatelství v dané době. Na třinácti stránkách dokumentů, všech souvisejících s vydáním z roku 1968, se dozvídáme, že v únoru 1967 autor předložil stošedesátistránkový rukopis s názvem „Obsluhoval jsem anglického krále“, nad nímž bylo pak napsáno: „Morytáty a legendy / aneb“, a pak byl 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 přijetí 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 sestávající 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

¹⁰³ SSBH/5 s. 442.

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, těžiště 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 lektoři 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).¹⁰⁴ Ve složce následují ještě tři posudky, dva jsou nedatovány – jeden podepsaný JS, pravděpodobně Jaroslav Smetana, další M. Petříček – a třetí, datovaný 30. března 1967. J. Smetana komentuje rukopis názvem Morytáty a legendy s rozsahem 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 Scriptum, tvořícím kongeniální součást předcházejících textů.) Vznikání morytátů a legend odpovídá asi rozměru chronologické čáry Hrabalovy tvorby. Jsou to texty nejstaršího data

¹⁰⁴ Pokračování Linkeho posudku považuji za zajímavé proto, že přináší vyjádření určitě důkladnější a zaujatější, než by žánr vyžadoval. Kvůli jeho rozsahu jej uvádím v poznámce pod čárou (zvýraznění je Linkeho): „Tento soubor 12 próz bych rozdělil na 3 vrstvy, když беру 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 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 považuji 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 zahrnaná 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 spěš věcí studie než posudku. Zdánlivá disparátnost od «pouhého» 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.“

(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 povolaná 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 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 neznamená, 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 různé staré obskurní literatury (ze snářů, životopisů svatých, ze soudních protokolů apod.). Jádrem rukopisu ovšem zůstávají morytáty (většinou známé z časopiseckého otištění) a legendy, z nichž Legenda o Julince patří nepochybně k nejlepší Hrabalově próze vůbec. [...]. Naproti tomu se domnívám, že povídka Vepřové hody je slabší, příliš lacině humorná; záleží ovšem na autorovi, chce-li ji v souboru ponechat.“

Posudek J. Vohryzky 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 zdálo, že bravura je něco, co by Hrabala mohlo jedině ohrozit, znivelizovat. Morytáty ukazují, že si Hrabalův 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, ukazuje archivní složka s lektorskými posudky jistou homogenitu jednotlivých posudků 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 šedesátých let: *Legenda* by mohla být jedním, raným 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 *Fádní stanice*, šestistránkový povídkový text, který se vyskytuje jak v S 2.5¹⁰⁵ (novější a nejúplnější ze strojopisů *Poupat*), tak v S 3.12,¹⁰⁶ 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*».“¹⁰⁷ Dělení různých částí strojopisů, které formovaly celek *Poupat*, je

¹⁰⁵ 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 Poldi, 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 *Fádní stanice*.

¹⁰⁶ K popisu S 3.12 viz *SSBH/3* s. 270.

¹⁰⁷ *SSBH/3* s. 280.

odůvodněno především tím, že druhý a třetí svazek *SSBH* 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)“¹⁰⁸ od roku 1949–50, což potvrzuje editorův názor o hypotetickém datování povídky *Fádní 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 z řady epizod znovu připomínaných a vypravovaných, které představují společné téma ve skupince postav. Způsob vyprávění v přímé řeči je blízký hospodské historce tím, že je epizodické a stylisticky věrohodné ve své pravděpodobnosti: karikurní vyprávění, v tomto textu založené na přerušování a pokračování stejné sekvence příběhů jako v dvojhlasém monologu, připomíná „pepinovský“ proud a je pravděpodobně stylistickým východiskem pak ještě přepracovaným ve *Vlacích* směrem k románu i k filmovému způsobu podání zprávy – tedy pevně stylizovanému. Povídání je totiž jádrem povídky, ukončené závěrem: „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 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 šíj a necháváje ji tam, ujišťoval mne, hledě mi bez legrace do očí: Ano, to samé, nic než to samé, já to můžu slyšet napořád!“¹⁰⁹

V závěru se vyskytují dva důležité prvky: potvrzuje se citová hodnota opakujícího se vyprávění, která je spjatá s konkrétním narativním faktorem, tj. s faktem, že hrdina-vypravěč sdílí vzpomínky z kontextu, na němž se už nepodílí, protože z důvodu čtenáři neznámého ze zaměstnání u železnice odešel. Z hlediska významu činí tyto prvky text otevřeným: v konverzaci způsobuje vztah povídání a vzpomínky prostřednictvím hrdinova stesku 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

¹⁰⁸ *SSBH/2* s. 227.

¹⁰⁹ *SSBH/3* s. 162.

neznámých významových faktorů, což je příznačné pro strukturu textu a činí význam nepředvídatelným. *Fádní stanice* je tedy dobrým příkladem *otevřenosti* podle Ecova pojetí: na základě široké škály 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: Fádní stanice* má stejně jako epická *Krásná Poldi*, texty ze *Setkání a návštěv* a povídka *Kain* – jak je zřejmé ze srovnání s *Legendou o Kainovi* a s *Ostře sledovanými vlaky* – také velký interpretační potenciál.

Kain, patrně nejstarší a hlavní základ dvou variant z let šedesátých, byl zveřejněn jako poslední – právě tak 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“, ¹¹⁰ měl, dle obsahového záznamu sepsaného na druhé textové straně, zahrnout text nazvaný „Kain“ jako první ze sedmi, z nichž se skládá ¹¹¹ – 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“. ¹¹² S 2.3 – naštěstí v LA PNP zachovaný – je konvolut textů z první poloviny padesátých let opatřených předmluvami, autorem podepsanými a datovanými 1981. Všechny texty shromáždil tentýž rok do jednoho svazku Jaroslav Kladiva, Hrabalův kamarád a ctitel jeho díla.

Obtížnost spočívá v tom, že by bylo přinejmenším zajímavé i přínosné mít před očima další verzi textu, z něhož pramenily dvě varianty, o jejichž chronologii také moc neznáme. Dobrat se přesného datování jednotlivých původních textů *Kain* a *Fádní stanice*, jejich vývoje a

¹¹⁰ Z komentáře Václava Kadlece, *SSBH/2* s. 227.

¹¹¹ Připomínám, že jsem kompletní seznam zdrojů (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*.

¹¹² *SSBH/2* s. 228.

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 knižnímu 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“. ¹¹³

Editoři *SSBH* se spolehli na autorovy zmínky o vzniku původních textů v rozhovorech, předmluvách a výkladových rozpravách; rozhodli se tedy publikovat text *Fádní stanice* jen samostatně, zatímco díla vydaná v šedesátých letech považovali za zdroje nespolehlivé. V tom spočívá zásadní problém, protože se ediční komentář vzdaluje od pole edičního a zasahuje do oblasti literárněhistorické a literárněkritické. 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“. ¹¹⁴ Vedle konotačního charakteru zprávy o nespolehlivosti tištěných verzí Hrabalových děl ze šedesátých let je důležité, 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*, vycházejí 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 snadno prověřit srovnáním strojopisu původní povídky S 2.3.4 se strojopisnou *Legendou* v S 5.2. I kdyby Dostál použil při porovnání dvou „Kainů“ dnes ztracený strojopis S 2.1 – podklad prý pro *Legendu* –, citovaný závěrečný úryvek *Kaina* by byl zcela shodný se závěrem zachovaného strojopisu S 2.3.4, jevil by se tedy stejně jako

¹¹³ *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.

¹¹⁴ *SSBH/2* s. 230.

nepřijatelný příklad vnějších zásahů do textu povídky. Strojopis S 5.2 se datuje kolem roku 1967 a není důvod, abychom toto datum přehlíželi. *Kain* a *Legenda o Kainovi* jsou totiž dva odlišné texty, napsané v odlišných tvůrčích dobách a pro odlišné kontexty.

4.1 Varianty Kaina

Pro textověkritickou analýzu máme bohaté zdroje, všechny ve stejném stavu definitivnosti, jež nebudu probírat v chronologickém pořadí podle domnělého data dokončení, nýbrž tematicky. Ve vývoji „tématu Kain“ se povídka z 1949 jeví jako předobraz varianty *Ostře sledované vlaky* a druhé varianty *Legenda o Kainovi*, jež však tvoří návrat k původní povídce ve výstavbě i v obsahu. Bude v tomto případě snazší se zabývat v první řadě poslední variantou a teprve potom analyzovat „mezivariantu“¹¹⁵ *Vlaků*.

„Kain“ je téma velice frekventované badateli a literárními kritiky kvůli tomu, že změny jsou viditelné v postupném vývoji narativního jádra, nejenom v stylistickém přepracování. Neprobíhá tu radikální formální změna jako v případech *Krásné Poldi* nebo – s jiným výsledkem – *Příliš hlučné samoty*. Naopak *Kain*, pozvolna rostoucí od původní povídky s dodatkem *Fádní 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 téže „existenciální povídky“, avšak jsou bezpochyby samostatné.

V předchozí kapitole jsme zjistili svérázné stříhání, přerozdělení, vyloučení celých významuplných pasáží, spolu s radikální stylistickou proměnou díla, jež vymezila původní sémantickou mnohost. Mezi původními 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 v prozaické variantě je pozměněn. 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 tvaru – odstraněním celých

¹¹⁵ 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*, zatímco *Vlaky* považoval za „definitivu“ (s. 22) v poetickém postupu od existencialismu k politické realitě.

slok, jejichž obsah přispíval k mnohoznačnosti smyslu, a nahrazením původního, otevřeného závěru jediným explicitním a 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 účinným krokem k poznání dalších Hrabalových literárních postupů. V nejnovějším ze dvou variantních textů se autor vrátil k původnímu znění a se značnou věrností zopakoval 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 jízdenku do nahodilé destinace, kde má v úmyslu spáchat sebevraždu. Potká ve vlaku černou sadařku, s níž navazuje rozhovor a jíž svěřuje svůj cíl. Sadařka omdlí.
2. 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.
3. 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 se rozhodne pro sebevraždu. Brzy ráno z Mášina bytu, když ona spí, odchází a kupuje si nový lístek (ten původní zapomněl u Máši), přijede do Bystřice u Benešova a v hotelovém pokoji se odehraje spor hrdiny sama se sebou. Hrdina totiž ztrácí odvahu a vzdaluje se od svého cíle (popis strachu a starý řemeslník 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 tady dozví, že hrdina se jmenuje Bogánek.

4. Část IV (Kain v nemocnici): hrdina se probudí v nemocnici jako „někdo jiný“, pečuje o něho doktor Gall; 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 Máše do vlasů.
5. Část V (Kain se stává literátem): doktor Gall a hrdina projednávají důvod či absenci důvodů k hrdinově sebevraždě a hrdina svůj pohled na tento čin vysvětluje, prohlásí sama sebe za nového člověka a svůj čin za „neopakovatelný, jedinečný a vzdálený“.
6. Část VI (Kain se už nenašel): hrdina přemýšlí o budoucnosti a o těžké minulosti, navždy poznamenané zločinem.
7. 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 centrem zlomyslného zájmu všech, s nimiž navazuje kontakt, až setkání s Mášou a setrvávání jejího zářivého obrazu nahrazuje podráždění. Kapitola končí pocitem viny z válečné skutečnosti (odkaz na Rusy a na německé vlaky).
8. Část VIII (Kain se bojí): vlak SS, hrdinovi hrozí smrt.
9. Část IX (Kain se žení): hrdinovy reflexe o osudu a nespravedlnosti, paralela s Kristem. Máša bude mít dítě.
10. Část X (Kain se žení): válka skončila a hrdina při cestě domů nachází smrtelně postřeleného německého vojáka a vypůjčenou zbraní mu dá ránu z milosti; když v jízdě na kole domů pokračuje, míjí průvod německých zajatých vojáků, kteří se právě v tom momentě dávají na útěk; Bogánek je omylem zasažen jednou ze střel české hlídky a umírá.

Hlavní námět ke konfrontaci se nachází v podstatných významových dodatcích po celém textu, jež spočívají v rozšíření již existující textové látky a v přidání zcela nových úryvků coby epizod. Jako příklad prvního typu uvedu v tabulce č. 4 počáteční příhodu povídky.

Tabulka č. 4: významové 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 špičák. - Tedy podívejte se mi, slečno, do očí a levou rukou jako poutový 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 drže 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, I]</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 hyzlila 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 poutový 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 blesk. 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 původní znění a na něm vrství celou řadu nových prvků. Text zvýrazněný v červené barvě se vyskytuje jen v daném znění: v Kainovi jde o ojedinělá slova, která byla z nové varianty vynechána, v *Legendě* se jedná o nově vzniklý text. V tomto případě se jako nad *Krásnou Poldi* domníváme, že začlenění nových prvků do původního textu je provedeno konzistentním způsobem. Podtržená slova byla poněkud pozměněná nebo z původního textu do varianty přemístěna, ale bez dopadu na jejich význam.

Zásahy ovšem pozměňují obsahovou i formální tvář textu s výsledkem změny celkového smyslu: pasáž o hrdinově hlasu vyvolává pocit odcizení v kontextu jinak poněkud ironickém, a časté dodatky objasňují a vysvětlují jinak už vymezenou situaci. Stylová rovina varianty je snížena užitím hovorových výrazů v přímé řeči a přidáním spojek a/ale v řeči nepřímé jsou věty prodlouženy. Vnímání ovlivňuje i specifická interpunkce: v *Kainovi* se nevyskytuje 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 snad patrné, v několika případech byly delší nové úryvky vestavěny do přepracovaného materiálu. Významový dopad toho procesu v rámci celku textu kolísá: v prvním příkladu, před návštěvou kontuktérky Mášy v nemocnici, vyskytující se v původní povídce i ve variantě, je v *Legendě* vyprávěna epizoda o 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 záchránkyně. 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.“¹¹⁶

Hrdina si nepamatuje na tvář milé konduktérky, a tak dívku při vstupu do místnosti nepoznává. 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

¹¹⁶ *SSBH/5* s. 306.

vzpomněl, vzpomněl jsem si na jízdu vlakem, na Mášin pokoj a na Krista.¹¹⁷ Epizoda dodává ironický tón kapitole „Kain v nemocnici“ (v povídce část IV) a setkání s Mášou následně ztrácí něžnou atmosféru, kterou mělo v původním znění. Máša je v *Legendě* představována jako trochu roztěkané děvče, zatímco jádrem vyprávění je sám hrdina se svými myšlenkami, které však zůstávají nevysloveny: „Chtělo se mi jí říci něco tuze milého, ale tam na druhém konci sálu se probouzel z narkózy motocyklista.“¹¹⁸ 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 životu 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 lýtko 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, klopila oči a kývala hlavou, jako že rozumí, co jsem tím chtěl říci.“¹¹⁹ Nová, zdánlivě okrajová epizoda změnila smysl původního textu, v tomto případě s komickým účinkem, který se v původním textu nevyskytuje.

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 věnována vyprávění rituální sebevraždy doktora Galla, která se v původním znění vůbec nerealizuje.

V obou textech probíhá podobná rozprava o etickém a estetickém gestu sebevraždy a o její hodnotě v budoucnosti lidstva, rozprava, která má svůj původ 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

¹¹⁷ SSBH/5 s. 306–307.

¹¹⁸ SSBH/5 s. 307.

¹¹⁹ SSBH/2 s. 17–18.

sebevraždě z omrzelosti života.¹²⁰ 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 modliti k tomuto vítěznému člověku, protože bude zbytečný. [...] A tak namísto nesmyslných válek budou kolektivní sebevraždy celých národů. Dle obrazů činkvecenta. Speditérské vozy s důmyslně sestavenými skupinami 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.“¹²¹

V *Legendě* je předpoklad nepochopení a následující zvědavosti doktora Galla značně upraven. Touha doktora Galla po sebevraždě, které si hrdina všímá při konverzaci, se stává rozhodující ve stylizaci sebevraždy jako rituálního činu: „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!“¹²²

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 modliti 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 počítačím 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 pout'. 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

¹²⁰ *SSBH/2* s. 18–19.

¹²¹ *SSBH/2* s. 19–20.

¹²² *SSBH/5* s. 308.

pravých a krásných sebevražd z omrzelosti, 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!“¹²³

Bizární epizoda ve sklepě nemocnice, již hrdina vypravuje v surreálném rozporu se skutečností děje, se vyvíjí dle očekávání jeho 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 historií, 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 má hrdina podat svoje svědectví. Epizoda končí přeháněním, hrdina prohlašuje že „Doktor Gall je chlapák“,¹²⁴ a než odejde zpátky do místnosti nemocných, pošle mrtvole „hubičku“. ¹²⁵ Tato epizoda uzavírá dějovou sekvenci v nemocnici a následující kapitola v *Legendě*, „Kain se už nenašel“, se drží dějové linie původního znění. Také v tomto případě se vyprávění jeví jako zcizující, epizody jsou samy v sobě uzavřené, mají silný dopad na bezprostřední vyprávěné okolnosti, avšak přestávají být funkční v celku textu, jsou to významově slabé jednotky.

Tendenci, kterou jsme pozorovali v přepracování *Krásné Poldi*, lze zahlédnout i v přepracování *Kaina*: sklon k obohacení textu pečlivě komponovanými vysvětlujícími detaily činí variantu extrémně složitou a omezuje interpretační možnosti, protože se text stává na sématické rovině 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 odvolávání se nejen na *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

¹²³ *SSBH/5* s. 309–310.

¹²⁴ *SSBH/5* s. 312.

¹²⁵ Tamtéž.

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.“¹²⁶ Post Scriptum představuje podnět k možné interpretaci díla, avšak především zdůrazňuje souvislost „posledního“ Hrabalova *Kaina* s prvním.

Nápadný odkaz na autorovu minulost¹²⁷ v Post Scriptu získává úplný význam v kontextu vzniku varianty, tedy ve srovnání a v protikladu s první variantou *Kaina*. *Ostře sledované vlaky* sledují fabuli *Kaina*, ale dějová linie je zcela přepracovaná: 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?“¹²⁸

Příběh je tu z narativního hlediska mnohem bohatší; 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 (zima 1944/45) a prostorovém (železniční stanice Kostomlaty) kontextu. Postoj tradičního vyprávění tvoří *de facto* hlavní rozdíl mezi *Vlaky*, jejich předobrazem a jejich nástupcem. V textu se totiž vyskytují vypravěčské techniky a obsahy, které původní povídka, nejmladší varianta i „copánek“ *Fádní stanice* postrádají. Klíčovou je konstrukce nikoli vyprávění – tedy způsobu podání zprávy –, ale zprávy samotné: středem pozornosti je sám kýžený smysl novely. Bude třeba tedy analyzovat témata a motivy, uspořádání obsahů v naraci, charakteristiky postav.

¹²⁶ SSBH/5 s. 327.

¹²⁷ „Ted' legendu předkládám pietně bez oprav, aby čtenář věděl, o co jsem se před lety zajímal.“ Tamtéž.

¹²⁸ SSBH/5 s. 62.

Vyprávění je rozděleno do šesti oddílů:

1. Úvodní pasáž, kde se uvádí časoprostorový kontext a hlavní postava; retrospektiva o rodině; plachý Miloš Hrma se vrací do služby po třech měsících v nemocnici.
2. Elév Hrma se hlásí do služby: příběhy z dopravní kanceláře, charakteristika pana přednosta a výpravčího Ladislava Hubičky prostřednictvím popisů a retrospektivního motivu-epizody orazítkování zadních intimních partií telegrafistky Zdenky Svaté.
3. Ostře sledovaný transport SS se zastavuje ve stanici Kostomlaty a kvůli třicetiminutovému zpoždění eskortují dva němečtí vojáci Miloše do vlaku s úmyslem ho zabít. Hejtman si ale všímá jizev na Milošových zápěstích a po krátké jízdě ho na základě možného spříznění (sám je na tváři zjizven) pustí na svobodu. Sekvence vzpomínek, mezi nimi je příběh hrdinova pokusu o sebevraždu, zdůvodněného jeho erotickým „zvadnutím“.
4. Nákladní vlak s jatečním dobytkem; inspekce šéfa Slušného; Hubička se připojuje k partyzánské sabotážní akci a Miloše do ní angažuje také.
5. Pan přednosta je pozván na večeři k hraběti Kinskému; na stanici se zvyšuje napětí kvůli sabotážnímu plánu, podle kterého se má do povětří vyhodit ostře sledovaný německý transport zbraní a výbušnin. Osobním vlakem přijede Máša a zve Miloše k sobě domů; následuje další vzpomínková sekvence o hrdinově milostném neúspěchu; Miloš neúspěšně žádá paní přednostovou o radu a proškolení v sexu; do stanice přibude partyzánská spojka Viktoria Freie, která přináší časovanou nálož a současně pomůže Milošovi v erotické praxi; nálet na Drážďany.
6. Ostře sledovaný transport přijede a sabotáž vykoná nakonec Miloš, plný odvahy po katarzním sexuálním zážitku. Německý voják ho spatří, následuje přestřelka: oba jsou smrtelně zraněni, Miloš mu dá ránu z milosti a před svým vlastním úmrtím ještě spatří výbuch německého transportu.

Text je založený na stylizaci zcela jiné pravděpodobné skutečnosti, než je ta v *Kainovi* i v *Legendě*. Dalo by se říci, že v původní povídce se příběh zrealizoval, když hrdina uznal skutečnost, tj. po sebevraždě. Hrdinovo vnímání se zde 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 živěných přechaly 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.“¹²⁹

V textu *Legendy* je skutečnost relativizována. V příběhu sebevraždy doktora Galla, kde hrdina překrucuje skutečnost podle svého vnímání a úmyslu, jsme viděli podání historického kontextu upravené seberefrenčním 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.“¹³⁰

V *Ostře sledovaných vlacích* jsou dějiny podkladem celého děje a autor tak dosahuje účinku vyprávění o věrohodné události. Postoj tradičního románového vyprávění tvoří *de facto* hlavní rozdíl mezi *Vlaky*, jejich předobrazem a jejich následovníkem. Rovina stylistiky už není v díle identifikačním rysem. Vyprávění vyniká půvabnou spisovnou češtinou – bez archaismů – v nepřímé řeči i s použitím mnoha odborných termínů z oblasti železničářské a vojenské, vyskytují se zde hovorové výrazy a německý jazyk v přímé řeči.¹³¹ Jazyková korektnost vypravěče způsobuje menší rozpor v identifikaci vypravěče s hrdinou, což se v *Kainovi* ani v *Legendě* neděje. Z uvedeného příkladu počátečního dialogu hrdiny s kasírkou¹³² na nádraží vyplývá, že hrdinovo ústní vyjádření je stylisticky v souladu s jeho vypravěčskou funkcí, zatímco Milošovy projevy stylisticky kolísají: „«Neslyšel, ale co má být?» [...] A to on pan vypravčí 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 vypravčí dělat se Zdeničkou, co?»“¹³³

¹²⁹ SSBH/2 s. 25.

¹³⁰ SSBH/5 s. 317.

¹³¹ Přízrůsobení vyprávění kontextu pravděpodobné historické skutečnosti důkladně ovlivňuje pasáže převzaté z předobrazu: hovor hrdiny s pokladní, přítomný v *Kainovi* i v *Legendě*, je posunut: „Bude to Bystřice u Benešova a bude to stát umtadvacet korun...“, SSBH/5 s. 74. V *Kainovi*, respektive v *Legendě* zní takto: „Bystřice u Benešova. Dostanu šest korun padesát haléřů“ SSBH/2 s. 7; „Bystřice u Benešova, a dostanu šest korun padesát haléřů.“ SSBH/5 s. 291.

¹³² Viz tabulka č. 4, zde na s. 92.

¹³³ SSBH/5 s. 67–69.

Nesoulad fabule se zápletkou a opuštění epizodické výstavby díla jsou hlavní rysy pozměněné formální architektury díla. Epizod je v novele mnoho, avšak kritérium jejich vzájemných souvislostí se změnilo: asociace je podkladem pro připojení různých příběhů, které se bez omezení proplétají s dějem a uvnitř něho a způsobují dynamický pohyb ve způsobu vyprávění od chronologického k retrospektivnímu. Vyprávění v ich-formě je založeno na hrdinově postavě a na stálém a pevném vztahu jeho přítomné skutečnosti s pamětí a se sebereflexí, jež tvoří řetěz významů.

Asociací 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 po krátké chvíli je 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 – vzpomínka 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.“¹³⁴ 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. Myslíl 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 kilometry celkem bylo toho plotu, pět měsíců jsme takhle každý den proti sobě stáli.“¹³⁵ Další vzpomínka následuje a již se vrací motiv sebevraždy, tentokrát ne v prožívaném strachu z bezprostředního nebezpečí, ale z dojmu, který se dostaví na základě 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

¹³⁴ *SSBH/5* s. 74.

¹³⁵ *SSBH/5* s. 76.

jsem stoupal po schodech hotýlku v Bystřici u Benešova [...].¹³⁶ 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 roztřásl jsem se, vyhrkly mi sliny, protože začátek toho všeho byl u strýčka Nonemana v Karlíně, spal jsem tam u strejdy Máši [...].“¹³⁷ Uvedené vzpomínkové epizody jsou spojené motivem smrti, jenž autor posiluje a vyjadřuje 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 únosu¹³⁸ až po citovanou vzpomínku na sexuální nehodu s Mášou, která oddíl uzavírá.

Vazba mezi epizodami, dosažená 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 se může asociace různých jevů se stejným motivem vracet vícekrát a při tom všem neplnit mnemonickou, formální nebo významovou funkci epické cykličnosti, a to i v přeneseném slova smyslu, jako je význam anafory v eposu – tento účel mají např. častá opakování v *Krásné Poldi*. Pozorovali jsme tento fenomén v uvedených příkladech, kde vrstvy motivů doplňují symbolický smysl celých úryvků. V těchto případech mají epizody také nápadný cíl podávat zprávy, které jsou zapojené do dějové látky, avšak netvoří jádro vyprávění. *Vlaky* jsou v tomto smyslu komponovány velmi důkladně: asociace se pohybují od konkrétních motivů až po synestetické souvislosti 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 v závěru zvýrazní hrdinství hlavní postavy, když se na nejvíce nebezpečné části útoku podílí – po vlastní sexuální katarzi – jen Miloš. Stejně je motiv utrpení spjatý se zvířaty, s jatečním dobyt看kem, s červenou barvou (symbolem krve). Máša je symbolem čistoty a spontánní, živelné lásky, pan přednosta je explicitně charakterizován jako komická figurka.

¹³⁶ *SSBH/5* s. 77.

¹³⁷ *SSBH/5* s. 78.

¹³⁸ „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.

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

Tím způsobem se text zakládá na intratextualitě a děj z hlediska interpretačních možností je zjednodušen. 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.“¹³⁹ Stankovič dospěl k tomuto závěru při porovnání novely s *Legendou o Kainovi*, a to neznal rozdíly mezi původní a přepracovanou povídkou.

Hrabalovu tendenci už předtím rozeznal Jan Lopatka: „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 sebezpožívání, 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 Hirma v *Ostře sledovaných vlacích* 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 dýchavičného 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

¹³⁹ Andrej Stankovič, „Dvakrát o nové vlně“, in *Tvář* 3, 9/1968, č. 1.

tvorbu (vynikající příhoda s telegrafistkou Zdeničkou a staničními razítky aj.), dostávají nutně jiný význam, protože nejsou cestou k neznámému, ale vnějším průvodcem známého.“¹⁴⁰

Ostře sledované vlaky jsou příkladem jiného typu experimentu než *Legenda o Kainovi*.

Snadno přijatelná politická stránka díla není podle mého názoru při jeho rozboru rozhodující. Mnohem přesvědčivější důkaz vztahu *Vlaků s Kainem a Fádni stanicí* a následně jejich pozici v autorově poetice představuje změna kompoziční metody. Když se soustředíme právě na tento vztah, pochopíme, že *Kain* a *Fádni stanice* již nezrcadlí autorův záměr, že ve *Vlácích* 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 tvorbou,¹⁴¹ novým tvarem hrabalovské epiky. Hlavní postava absolvuje cestu hrdiny klasické tragédie, v níž vůle a svoboda mají nepřekonatelnou hranici ve smyslu, jemuž musí všechno odpovídat. Co se ale procesu vytváření smyslu, a tedy uzavírání významového potenciálu textu týká, v obou případech jej autor používá podobně: takový proces se zakládá na dodávání prvků, které nasměrují reakci vnímatele k jednoznačné interpretaci. Tento postup pojmenuje Umberto Eco „cílenou sugescí“ a do spojitosti dává práci autora na významovém uspořádání svého textu s autorem předpokládanou představou vnímatelů: „Aura konotací jednoho posluchače se neshoduje s konotační auroou 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 pojistit 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

¹⁴⁰ Jan Lopatka, „Tvorba a spisování“, in *Předpoklady tvorby*, k vydání připravil a komentářem opatřil Michael Špirit, Triáda, Praha 2010, s. 18–20.

¹⁴¹ 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. Vykřikl jsem: Upadly hnáty kostlivci!“ je citován první verš po sonetě z useknutých slov, v *SSBH/2* s. 220, „Upadly hnáty kostlivci!“.

určitým rámcem, jedním z možných řešení je právě zdůraznit určitý řád sugescí, akcentovat podnět využitím analogických odkazů.¹⁴²

¹⁴² Umberto 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 stati¹⁴³ jako moment obratu v Hrabalově poetice *uzavřenosti* a *otevřenosti* textu a jeho významu.

Tři „variace“¹⁴⁴ *Hlučné samoty* jsem zařadila mezi „variantní“ texty spolu s první tištěnou, cenzurovanou verzí *Příliš hlučné samoty*, kolážovanou s prózou *Něžný barbar* a vydanou v roce 1981 pod titulem *Kluby poezie*. Téma této kapitoly se totiž z chronologicko-historických i kritických důvodů částečně liší od kapitol předchozích. Myslím, že chronologie vzniku tří variací tak, jak ji představuje autorský strojopis přijatý za výchozí pro vydání v *SSBH/9* je nezpochybnitelná. Několik rysů shrnutých v ediční poznámce k devátému svazku *SSBH*,¹⁴⁵ kterými se v této kapitole také budeme zabývat, celkově dosvědčuje pořadí vzniku první, básnické variace a tzv. druhé variace napsané v próze. Nejistota spočívá v historických okolnostech zveřejňování těchto tří textů. Je známo, že několik lišících se strojopisů třetí variace dlouho kolovalo v prostoru samizdatově vydávané literatury před šířením strojopisného svazku *Pražské imaginace* (svazek 025, Praha 1986), který obsahoval všechny tři texty shodně datované „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 nejspolehlivější pramen a textologický rozbor autorských materiálů. Připomenu tedy, že podkladem pro vydání *SSBH/9* byl jediný strojopisný svazek, jehož popis ocituji z komentáře,¹⁴⁶ 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;

¹⁴³ Michael Špirit, *Uzavřený text – otevřené dílo*, in *Hrabaliana rediviva*, c.d., s. 27–32.

¹⁴⁴ 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.

¹⁴⁵ *SSBH/9* s. 243–248.

¹⁴⁶ *SSBH/9* s. 248–249.

- 2. HLUČNÁ SAMOTA. text červenec 1976, 2+105 s. originálu. Vlastní text stránkovan 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; [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 napsal rukou na okraj textu či stránky. Díky důkladnému popisu jsem mohla zjistit, že strojopisný konvolut uložený v LA PNP (i s několika xeroxovými kopiemi ze stejného svazku) se shoduje s výše uvedeným. Toto znění bude podkladem i pro textovou analýzu, kterou provedu v této kapitole. Milan Jankovič se zabýval ediční přípravou všech knižních vydání, která se objevila v nakladatelském provozu od roku 1989, tj. Odeon 1989, Odeon 1992, Pražská imaginace 1994 (*SSBH/9*) a též Mladá fronta 2012 (znění převzaté z *SSBH/9*). Fakt, že další strojopisy, kterými se Jankovič při přípravě textu k vydání zabýval, jsou nám nedostupné, je v tuto chvíli vedlejší; jmenovaná vydání jako podklad pro naši práci vzhledem k Jankovičově erudici postačí.

Text *Adagio lamentoso*, který v některých strojopisných vydáních následoval po třetí variaci, nebyl zařazen do *SSBH/9*, protože se nevyskytuje ve výše popsaném strojopisném svazku, který byl pro toto vydání výchozím; nebudu se jím tedy zabývat. Stejně se nebudu zabývat

doprovodným textem *Zpráva o pitvě vlastní mrtvolý* (S 9.1.1), protože pochází z geneticky jiné vrstvy a žánrově je vzpomínkovým komentářem zkoumaných textů.¹⁴⁷

Celek textů „kolem“ *Hlučné samoty* obsahuje také strojopisné opisy, jež měl Jankovič při přípravě jednotlivých vydání k dispozici, ale dnes (resp. už v době *SSBH/9*) jsou nezvěstná. Počet autorských dokladů dnes ztracených je značný. To se týká zejména třetí variace, která byla jak známo uveřejněna v samizdatové Edici Expedice v roce 1977. Soubor všech tří variací vyšel až po devíti letech, v roce 1986, v samizdatové edici *Pražská imaginace*.¹⁴⁸ V tomto časovém rozmezí se vyskytovala různá znění textu třetí variace, ať už autorizovaná nebo ne. Text třetí variace vyšel také v překladech po celé Evropě a ve Spojených Státech¹⁴⁹ téměř dvacet let předtím než v Česku.

Další strojopisy, které se mi nepodařilo získat, jsou popsány například v ediční poznámce k vydání třetí variace ve svazku *Městečko, kde se zastavil čas – Něžný barbar – Příliš hlučná samota*.¹⁵⁰ 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 vydání 1992:

- 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 závěr, cikán s fotografickým aparátem;
- B: 96 s., bez *Adagia*. Hydraulický lis, bojující krysy. V závěru se nevyskytuje 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. Oprava na s. 70: Čechův pomník v Čechových sadech na

¹⁴⁷ 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. 87–89.

¹⁴⁸ Zrekapituluji 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).

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

¹⁵⁰ Odeon, Praha 1992, příprava a ediční pozn. Jiřina Zumrová a Milan Jankovič. Jankovičova ediční poznámka s. 258–260. K textu třetí variace je připojeno *Adagio lamentoso*.

Vinohradech (též v A), nikoli v Olšanech (B). Nevyskytuje se tvar „prstoma“. Hydraulický lis, bojující krysy. Na závěr se nevyskytuje cikán s fotografickým aparátem.

V *SSBH/19* je uveden strojopis s kódem A1976, patrně z archivu Milana Albicha, který se neshoduje s prameny uvedenými v S 9.1;¹⁵¹ strojopis se v ediční zprávě nepopisuje a nepodařilo se mi ho získat. První tištěné vydání *Samoty* vyšlo v exilovém nakladatelství Index (Köln 1980, s připojeným *Adagiem*), potom, jak již uvedeno, v Odeonu (s doslovem 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.“¹⁵²

Toto stanovisko považujeme za problematické. Hrabalovo variování – nejen v tomto případě – nepředstavuje postupné stupně dopracovanosti jednoho textu, ale vývoj zpracovávaného námětu v různých druzích nebo žánrech, které jsou všechny dokončeny. Na základě podaného přehledu v *SSBH* a zaznamenaných vydáních (autorských strojopisných, samizdatových, knižních) není možné říci, co „dotvořené“ je a co není. První a druhá variace se patrně dochovaly pouze v citovaném strojopisném svazku. Nemáme tedy jistotu, zda je autor dále dotvářel, zda je to jejich definitivní verze (časté autorovy rukopisné úpravy by svědčily o opaku), ale tuto jistotu nemáme ani u třetí variace (i když je bez oprav), a už vůbec nelze určit, že by „cesta“ k dokonalosti vedla od básnické k prozaické verzi. Příklad dvou verzí eposu *Krásná Poldi* je dobrým příkladem toho, co mohou způsobit historické, životní,

¹⁵¹ 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 nahoře. Pod titulem věnování: *Milanu Albichovi jeho přítel Bohouš H. 15. 10. 76*. Archiv Milana Albicha“.

¹⁵² *SSBH/9* s. 244.

dokonce i náhodné okolnosti. Že se zachovaly dvě verze eposu a my je mohli porovnávat, totiž nic jiného než náhoda není. 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 docelené, „definitivní“ texty *Samoty* vznikaly po sobě v menším časovém rozpětí.

Jiný problém představují *Kluby poezie*¹⁵³ (Mladá fronta, Praha 1981), kolážový svazek, v kterém se *de facto* vůbec poprvé před „oficiální“ veřejností objevily některé pasáže z *Příliš hlučné samoty*, sestříhané a střídavě zařazené s úseky z jiného Hrabalova textu, *Něžného barbara*,¹⁵⁴ v silně cenzurované podobě. Ediční osudy *Klubů poezie* jsou i v *SSBH* nejasné. V první řadě, text je zařazen do šestnáctého svazku Spisů¹⁵⁵ s titulem *Naivní fuga*, který obsahuje „texty, které autor sestříhal z textů jiných pisatelů, nejčastěji anonymných, a přijal tyto texty «za své»“.¹⁵⁶ 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.“¹⁵⁷ 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 27,5 x 24 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;

¹⁵³ Bohumil Hrabal, *Kluby poezie*, fotografie Ladislav Michálek, doslov Jaromíra Nejedlá, red. Irena Zítková, Mladá fronta, Praha 1981.

¹⁵⁴ Něžným barbarem se nebudu v této studii zabývat, avšak je další významným příkladem složité chronologie Hrabalovy tvorby z let sedmdesátých. 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.

¹⁵⁵ Bohumil Hrabal, *Sebrané spisy*, sv. 16, *Naivní fuga*, edd. Karel Dostál a Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha 1995.

¹⁵⁶ *SSBH/16* s. 401.

¹⁵⁷ *SSBH/16* s. 405.

- 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 poesie. 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 citátem.¹⁵⁸

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 tento strojopis se s největší pravděpodobností ztratil a místo něj byl vytištěn S 16.4a, *Kluby* poezie.¹⁵⁹

Názvy strojopisných a přípravných dokladů ukazují, že se jedná o dva odlišné texty nazvané „Klub“ a „Kluby“ poezie, avšak 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; rozdíly jsou minimální a mají redakční, tedy neautorský původ. Zásadní otázka tedy zní, zda lze tento text vůbec považovat za variantu *Příliš hlučné samoty*.

5.1 Varianty Hlučné samoty

Tři variace *Hlučné samoty* představují v této studii unikátní případ kvůli své souběžnosti. Na rozdíl od všech zde zkoumaných autorových děl, tři variace byly samizdatově publikovány v

¹⁵⁸ „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 neznamena, 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 namáčeji nohy, když je pálí kuří oka před změnou počasí.“, *SSBH/16* s. 404.

¹⁵⁹ „P. S. v rukopise S 16.4 není, tiskneme je podle S 16.4a“, *SSBH/16* s. 405.

roce 1986 a ke čtenářům Hrabalových *Sebraných spisů* se dostaly o osm let později. Tři variace jsou k sobě paralelní a zároveň jsou ve stále 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, který 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 rozбором 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 význam textu a zdali se procesem formálního variování posouvá i významová složka díla. Na konci rozboru bude pravděpodobně možné určit, zda lze hrabalovské takzvané variace odborně vymezit jako verze či varianty.

Jelikož texty jsou časově i fyzicky souběžné, domnívám se, že by bylo účinné je stejně souběžně rozebírat. Variace mají podobnou strukturu: vedle podobného obsahu, podaného v totožném sledu jednání, sestávají z osmi oddílů a jsou uvozeny mottem. První a třetí variace jsou označeny jako „text“, obě mají stejné předznamenání od J. W. Goetha: „Jedině slunce má právo na své skvrny.“ Druhý text je označen 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.“¹⁶⁰ Text, jak autor nazývá dvě ze tří variací, má ve všech zněních formu vnitřního monologu hlavní postavy Haňti v ich-formě, uspořádaného chronologicky, místy retrospektivně. Hrdina pracuje jako balič starého papíru v poválečné socialistické Praze; jeho úvahy a vzpomínky tvoří osu vyprávění, skládají se z dlouhých souvětí na základě myšlenkových asociací. Tento kompoziční prostředek připomíná dlouhý monolog bez interpunkce z *Tanečních hodin pro starší a pokročilé*, a zejména u druhé variace lze s novelou z roku 1964 najít určité podobnosti. První a třetí variace jsou od tohoto monologu stylisticky vzdálenější, a právě v tom spočívá hlavní východisko významové otevřenosti především nejmladšího znění. Jediný

¹⁶⁰ Motta jsou připsána německému a ruskému spisovateli, ale pravděpodobně jde o o Hrabalovy parafráze; v případě Goetha se tatáž sentence 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* s. 241. Druhý citát pochází z Kaverinovy povídky *Bláznivá noc* (Воробыинная ночь, 1927). Hrabal ji musel znát z českého výboru z Veniamina Kaverina *Pátý poutník* (Odeon, Praha 1970, př. Vlasta a Jaroslav Tafelovi), Hrabal cituje přesně ze s. 105.

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 ulici¹⁶¹ v centru Prahy, avšak místo toho, aby pracoval „ekonomicky“ a hydraulickým lisem sbalil dennodenně co nejvíce knih a časopisů a papíru nejružnějšího původu, knihy čte a z nich získává vzdělání; často si knihy bere domů a časem jich vlastní „tuny“. Miluje svou práci, vytvořil z ní uměleckou činnost a vlastní, ozvláštněný svět, v němž žije ve společnosti velkých autorů, umělců a myslitelů, jejichž díla ukládá dovnitř balíků. Jeho šéf, nespokojený s Haňťovou prací, ho umístí na jiné pracoviště, kde bude balit čistý papír.¹⁶² Hrdina je zprávou zdrcen, protože není schopen se adaptovat na radikální změnu ani logiku výkonnosti panující v československém socialistickém systému, kterou symbolizuje nový gigantický lis postavený v pražské čtvrti Bubny. Proto v závěru první a druhé variace, místo aby čelil radikální změně svého života, páchá v hydraulickém lisu sebevraždu (původně ho zamýšlel při odchodu do penze odkoupit a vytvářet v něm vlastní umělecké artefakty): vstoupí do posledního připraveného balíku, stočí se do klubíčka a zapne tlačítko lisu, v němž je tak sám spresován. Třetí variace má rozdílný závěr: hrdina o svém sebevražedném činu jen sní. Slova Susanny Rothové 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.“¹⁶³

Děj by se dal shrnout ještě stručněji do čtyř momentů, z nichž *de facto* pouze jeden či dva (podle variace) spustí odlišný vývoj jednání. Od prvního až do pátého oddílu textu každé variace je dějová linie stabilní a vyprávění se odehrává v pohybu mezi hrdinovými reflexemi a vzpomínkami; na začátku šestého oddílu (u všech variací) se hrdina dozvídá o postavení nového lisu v Bubnech, jež se rozhodne prohlédnout vlastnýma očima a z něhož je vyděšen; v sedmém oddílu (v první a třetí variaci na začátku, v druhé na konci) se Haňťa dozví o svém přesunu na jiné pracoviště, a z tohoto důvodu (v osmém oddílu u všech variací) uskuteční sebevraždu – či o ní jenom sní.

¹⁶¹ Umístění Haňťova pracoviště není v druhé variaci uvedeno.

¹⁶² V první variaci půjde hrdina na nové pracoviště „někam pod nakladatelství“, v druhé pod tiskárnu časopisu Rudé právo, v třetí do sklepení pod tiskárnu nakladatelství Melantrich.

¹⁶³ Susanna Roth, *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, př. Michael Špirit, Pražská imaginace, Praha 1993.

Chtěla bych na tomto místě zdůraznit skutečnost, že pro rozbor variací *Hlučné samoty* je nutné vzít v potaz jejich velmi specifické uspořádání, tj. lyrizované vyprávění založené na stálém pohybu významů prostřednictvím opakování motivů a asociací. V takové konstrukci má text již v první variaci mimořádnou významovou otevřenost z dvojího důvodu: na jedné straně je smysl jednotlivých motivů a hlavně souvislostí mezi nimi nezávislý na jednání a na vztahu příčiny a následku, který děj obecně řídí.¹⁶⁴ Například v *Ostře sledovaných vlacích*, v textu poskytujícím hodně motivů na základě asociačního principu, asociaci vždy vyvolává jednání, které je v textu explicitní, např.: Miloš Hrma je unesen oddílem SS, obává se, že ho zabijí, myslí tedy na své dobrovolné přiblížení se k smrti, 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, ale udržují extrémně složitou strukturu vzájemného odkazování a jsou proto mnohoznačně interpretovatelné.

Na straně druhé, jak za chvíli ukážu, stylistická struktura tří variací se pozvolna stává neutrální: první a druhá variace jsou podstatným způsobem stylisticky či tvarově charakterizovány, zatímco třetí variace má standardní jazykový rejstřík a konstrukci, jež dovolují bezprostřední podání zprávy. V tabulce č. 5 uvádím *incipit* jednotlivých variací; kvůli lepšímu přehledu je uvádím odděleně. Variace jsou v tabulce označeny odlišnou barvou (první modrou, druhá zelenou, třetí žlutou), a touže barvou jsou označeny části textu (slova, úryvky), které se vyskytují jen v dané variaci. Části, které se vyskytují ve dvou příkladech, označuji červenou barvou, zatímco ty, které se vyskytují ve všech variacích, ponechávám bez zdůraznění. Tímto způsobem bude snad bezprostředně zjevné jisté společné „torzo“, v kterém lze potom rozeznat různé autorské intervence:

¹⁶⁴ 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 vyprávování 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 starým 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, / staším se docela maličko naklonit a tečou ze mne samý pěkný myšlenky, / jsem tedy proti své 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 starým 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 své 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 živé 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 slisují 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 své vůli vzdělanej a jistím, / že můj mozek jsou hydraulickým lisem slisovaný myšlenky, / balíky lisovaných nápadů, Popelčin oříšek je ten můj mozek, / jak krásný byly časy když ještě nebyly knihy, / kdy všechno myšlení bylo napsané 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 své vůli vzdělanej jistím, že ten můj mozek není nic jinýho než lisem slisovaný myšlenky, balíky slisovanýho odpadu, makulatury. Je to vlastně takovej Popelčin 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 napsané 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 své vůli zmoudřel a já teď jistím, že můj mozek jsou hydraulickým lisem zpresované myšlenky, balíky nápadů, Popelčin 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: narativní jádro vyskytující se v původním znění se opakuje ve velmi podobném tvaru ve všech variacích, takže je navzdory jazykové rozdílnosti lze paralelně sestavit do synoptické konfrontace, která je pro každou z nich identifikačním aspektem. První variace se vyznačuje veršovanou kompozicí, ale když její strukturu naznačíme jen graficky jako v uvedených příkladech, vynoří se ve verších prozaický narativní tok, který postrádá tradiční básnické stylistické prostředky jako např. metrický systém či udávání rytmu; verše jsou totiž volné a spíše než do slok jsou uspořádány do oddílů. Text se vyznačuje složitým systémem opakování, které stejně jako u prozaických variací udává rytmus, oproti tomu se zde nepříliš užívají rétorické figury. Proud vyprávění připomíná mluvený monolog také co do jazykového rejstříku. Vyskytují se tu totiž většinou výrazy nespisovné či hovorové, např. „pracuju třicet let ve starém papíře“, „lisuju starej papír“, „takže se podobám / naučnejm slovníkům“. Je třeba také zdůraznit, že dlouhé verše se místy proměňují v prozaický proud.

Druhá variace je charakterizována mnohem delšími souvětími a je psána hovorovou, resp. obecnou češtinou, jak svědčí početné morfologické tvary (koncovky), opakovaná ukazovací zájmena („ten můj mozek“, „ti Koniášové“), příslovce „tak“ a hlavně interpunkce, mnohem svobodnější než v ostatních textech, s častou frekvencí tří teček (tabulka o tom 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 myšlenky, balíky slisovanýho odpadu.“

Třetí variace se vyznačuje standardním podáním, převážně souřasná souvětí sestávají z hlavních a vedlejších vět. Podle uvedených příkladů je třetí variace bližší první; je to zčásti pravda: lze rozeznat různé autorské intervence, rozdíly mezi druhou a třetí variací jsou ještě nápadnější, když je veršovaný text první variace graficky formátován 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 tří počátečních pasáží (tabulka č. 5) je nápadná odlišnost druhé variace, a je ji tedy třeba komentovat. Variace jsou totiž celkově ekvivalentní, pokud jde o rozsah, avšak rozsah jednotlivých oddílů není vždy totožný. Dvě prozaické variace se liší rozsahem: první oddíl je v druhé variaci, jak je z příkladů patrné, cca o třetinu delší než v třetí, stejně jako v sedmém a osmém oddílu; také druhý a třetí oddíl má druhá variace delší než variace třetí, ale v menším měřítku. Třetí variace je naopak ve čtvrtém, pátém a šestém oddílu o cca třetinu delší než druhá. První variace se vyznačuje délkou závěrečného oddílu (o tom dále).

Kolísání v rozsahu jednotlivých oddílů se však nepromítá do celkového smyslu textu, protože rozdílnosti v daných oddílech mají svůj vlastní smysl. Ve výše předložených příkladech (tab. č. 5) se třeba v druhé variaci vyskytují 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 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“ (př. č. 4). První příklad představuje dodatek k smyslu textu prostřednictvím přirovnání, druhý vkládá další úsek do dlouhého souvětí, které má sloužit jako premisa pro následující větu, avšak vůbec nemění význam citovaného úryvku, který zůstává stejný i v první a třetí variaci. Proces, který jsem popsala, se v citovaných pasážích realizuje samozřejmě ve „zmenšeném provedení“. Týž proces v delším úryvku textu se vyskytuje například v čtvrtém oddílu třetí variace, kde hrdina zdobí několik balíků tisky obrazu „Bonjour, monsieur Gauguin“ od tohoto malíře:¹⁶⁵ „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...“¹⁶⁶ Motiv Gauguinova obrazu se opakuje několikrát, avšak pouze v rámci téhož oddílu třetí variace: ani jméno umělce se nikde jinde v ostatních textech neobjevuje. V tomtéž oddílu třetí variace se ale vyskytuje prvek, který na rozdíl od citovaného Gauguinova obrazu prochází textem až k jeho závěru, tj. cikánův

¹⁶⁵ Obraz Paula Gauguina „Bonjour, Monsieur Gauguin“, 1889, je součástí sbírky moderního a současného umění Národní Galerie v Praze.

¹⁶⁶ *SSBH/9* s. 39–40.

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.“¹⁶⁷ Srovnáním všech variací si všimneme, že fotoaparát v druhé variaci není, ale objevuje se ve čtvrtém oddílu první variace: „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 aparát.“¹⁶⁸ Fotoaparát, ve dvou variacích spojený s cikánem, je jedním z doprovodných detailů postav dvou cikánek, které ovšem vynikají barvami svých sukní – tyrkysová a červená v první variaci, květovaná a tyrkysově zelená v druhé, tyrkysově zelená a atlasově červená v třetí. Prvky opakující se v celém textu – např. masačky, zjevení a následná konfrontace Krista/Ježíše a Lao-c', návštěva cikánek – zůstávají neporušené nejen ve čtvrtém oddílu třetí variace, ale všech.

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

¹⁶⁷ *SSBH/9* s. 34.

¹⁶⁸ *SSBH/9* s. 115. Úryvek je napsaný v próze ve strojopisném i knižním znění.

Tabulka č. 6: motivy a spojovací formule

I. variace	II. variace	III. variace
<p>[...]a pak se / stalo, že jsem přišel domů, / ale cikánka neseďela před prahem, celou noc jsem nespál, / a druhý den jsem nešel do práce a hledal jsem cikánku, / moji cikánku, ale už jsem ji nenašel, 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 božského Ducha, cikánka prostá jako neotesané lipové dřevo, / mlčky sdílá jako led který 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 nespátl, malinkou dětskou cikánku, prostou jako neotesané dřevo, cikánku jako dech Ducha božského, cikánku, která 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>

Příklad ukazuje jeden článek z řetězu motivů, které se vzájemně proplétají 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 opakující se formulí („nebesa nejsou humánní“). Od první, syntetičtější variace přešly informace do obou dalších znění, které oproti původní zprávě rozvíjely navazující obsah. V případě druhé variace se jedná o dodatek, jehož smysl podpírá původní zprávu a který končí s uzavřením motivu samého; v třetí variaci se zpráva z předcházejícího motivu opakuje (je

vyznačena žlutou barvou). Jde tedy o prvky, které se objevují ve vyprávění o milostném vztahu Hañti a cikánky a které jsou shrnuty v novém, syntetickém podání motivu cikánky. Co se červené barvy týká, třetí variace se přibližuje první a druhá variace přidává odkazem na Lao-c' informaci, která dále nebude užita, neboť postava Lao-c' se v daném oddílu již nevyskytuje. Formulace „Nebesa nejsou humánní“ se objevuje ve všech variacích a spojuje nejrozumnější motivy; je to jeden z mnoha výrazů, které mají v textu identickou úlohu (další jsou např. „progressus ad futurum/regressus ad originem“, „kanály a kloaky“, „třicet let“/„třicet pět let“, „šťastně nešťastný/nešťastně šťastný“).¹⁶⁹ Ve všech variacích pokračuje motivický řetěz ve stejném způsobu proplétání, odkazování a opakování, až po závěr, kde se řetěz rozlomí. Červenou barvou označují společné rysy, barvou jednotlivých variant (první, druhá, třetí) pak rysy individuální:

¹⁶⁹ Formulace se v první variaci vyskytuje desetkrát: „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 Lionardo věděl tak jako jsem věděl už tenkrát / i já, / že nebesa nejsou humánní a člověk kterej se zabývá 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 knihy, 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 popravej 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 téma plíškama, téma kousky mosazi a mědi a oceli který rozjezdily vlaky na kolejích, celou tou sbírkou jsem vyčabroval tu jeho hroznou a tragickou mrtvolu, takže rakev byla a třpytila se posetá jakoby vyznamenáními... nebesa nejsou humánní a člověk, jako já, kterej zednickou lžící seškrabuje svého vlastního strejčka, humánní nemůže bejt taky...“, aj. A 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 jezce, a Lionardo tenkrát tak jako já stál a díval se pozorně a s uspokojením z toho, čeho hrozného je svědkem, protože Leonardo už tehdy 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 kancelář“, a další.

1. Závěr první variace:

„Ani jednou jsem o sobě nezapochyboval, / 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
zelenej 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
mýmu 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 / Démosthenes,
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: / Každěj milovanej předmět je centrem Rajský zahrady, ze který mne už
nemohlo nic odehnat odnikad 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 Ted'!
/ 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: / Ted' jsem si vzpomenu, Ilonka se jmenovala! Ilonko! / A lis si vesele cinkal a já
jsem už o tom nevěděl.“¹⁷⁰

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

¹⁷⁰ SSBH/9 s. 169–170.

pelíšek a tam jsem se stočil, na prsou jsem měl otevřenou knížku s Novalisovým textem Každý milovanéj předmět je středem Rajský zahrady... a pak jsem cítil a byl zvědavěj, 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 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 mý ruky, vztáhnul jsem po něm ruku a na něm bylo dětským písmem napsáno: Ilonka. Ano, jmenovala se Ilonka... teď sem si vzpomněl.¹⁷¹

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 sklepě 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 přeradit, rožek knihy se mi zasekl pod žebro, zasténal 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

¹⁷¹ SSBH/9 s. 240–241.

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, rozparádné, za nimi skrz stromy zářily neonové ručičky a ciferník na Novoměstské věži, tyrkysově zelená mnou třásla 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 cikánů, polkovým krokem přehřměly parkem Karláku zleva doprava a zmizely v zátočině pískem vysypané cestičky, někde za hustým křovím.¹⁷²

Závěry jednotlivých variací potvrzují podle mého názoru, že v tomto případě lze mluvit o textových variantách. Výjimečný, i když příznačný rys tohoto variování je dán obsahovou souvislostí, která je v závěrech zachována, a současně 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, Démosthenes a Platon).

Druhá variace je stylizována orálně; má tedy rychlejší závěr, kde je původní obsah zprávy přepracován a obohacen, „vysvětlen“ prostřednictvím přirovnání. Obě variace jsou v ději uzavřeny, tale významově zůstávají otevřené.

Oba texty přitom zachovávají významovou otevřenost: jsou totiž živým zdrojem „prázdné“ zprávy, jak to pojmenoval Umberto Eco. Vnímatel má takovouto „zprávu“ pravomoc naplnit svou vlastní imaginací a poznáním. Pojetí prázdnoty je tu spjaté s představou sugesce, která je podle mého názoru v základu variování *Hlučné samoty*: „Nyní si rozeberme větu: «Ten muž přijíždí z Basry». Řeknete-li ji kterémukoli Iráčanovi, zapůsobí na něho zhruba stejně jako

¹⁷² SSBH/9 s. 77–78.

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 v jeho mysli vytvoří jakési prázdno, neúplné referenční schéma, mozaiku, v níž chybějí kamínky. 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 by 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, zahálčivosti, 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 bujnější představivost bude tento člověk mít, tím proměnlivější a neurčitější bude jeho reakce, tím roztřepenější a rozostřenější její okraje. Připomeňme si, co dokázal nápis «Agendath Netaim» ve čtvrté epizodě *Odyssea* vyvolat v monologicky promlouvající mysli Leopolda Blooma (a do jaké míry se tady i v dalších případech může vypravěčem rekonstruovaný proud vědomí proměnit v cenný psychologický dokument). V takových dobrodružstvích mysli 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 přicházejícího z daleka po pohádkových stazkách, cesty jako archetypu. Sdělení (věta) se otevírá řadě *konotací*, které dalece přesahují to, co tato zpráva *denotuje*.¹⁷³

Uvedený citát osvětluje fungování interpretačního procesu, který *Příliš hlučná samota*, třetí variace, vyžaduje: text 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 otevřeným. Třetí variace na jedné straně syntetizuje zprávu z variace první, na druhé straně směřuje k otevřenému finále.

Na závěr bych připomněla názor Susanny Rothové: „Stylisticky bychom mohli považovat třetí variaci za syntézu prvních dvou: autor našel střední cestu mezi veršováním a proudem řeči. [...] Díky spisovné stylizaci odpadají konfrontace mezi nejruznějšími jazykovými

¹⁷³ Umberto Eco, *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, Argo, Praha 2015, s. 99–100.

vrstvami. [...] To však neznamena, že by emocionální napětí bylo kvůli tomu nepatrnější.¹⁷⁴ 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 byla totiž přítomna v Hrabalově tvorbě od jeho počátků: v epické výstavbě *Krásné Poldi*, v klasickém tragičnu povídky *Kain*, pak evokována explicitnějším způsobem v *Ostře sledovaných vlacích* a konečně v klasické, homérské epice *Příliš hlučné samoty*, tak spjaté s tématem znalosti a pozná(vá)ní, s obrazem odysseovské pouti po významech lidské existence. Na rozdíl od *Krásné Poldi*, kde je dimenze skutečnosti asimilována formálním experimentem a nechává své stopy pouze v naturalistických prvcích (nehody při práci v ocelárně, pustá 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 odvíjí nejen v „prostém“ existencialismu (*Kain*), nýbrž po panoramatu lidské kultury (zejména západní). Stylistická „syntéza“ vyprovokuje tedy silný impuls k mnohostranné interpretaci ve smyslu, jak jej podal Eco: motivy a odkazy jsou často schválně neexplicitně podány nikoli z mystifikačního důvodu, nýbrž na základě procesu „refunkcionalizace“ a směrem k *otevřenosti*; dílo je otevřeno řadě možných významů, jejichž vybudování se realizuje v rámci množiny vnímatelů, v souladu „s komplexnou strategií interakcí, které zahrňují aj ich samotných, spolu s ich ovládaním jazyka ako spoločenskej pokladnice. Spoločenskou pokladnicou mienim nielen daný jazyk ako súbor gramatických pravidiel, ale aj celý súhrn poznatkov, ktoré realizovali výkony tohto jazyka, najmä kultúrne konvencie, ktoré tento jazyk vytvoril, a samotné dejiny predchádzajúcich interpretácií mnohých textov, vrátane textu, ktorý čitateľ práve číta“.¹⁷⁵ 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.

¹⁷⁴ Susanna Roth, *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, c.d., s. 121.

¹⁷⁵ Umberto Eco, *Interpretácia a nadinterpretácia*, c.d., s. 69.

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 k tvůrčímu procesu variování a výsledky toho procesu v rámci pojetí *otevřenosti*. Myslím, že příklady, na nichž jsem založila svůj výzkum, dobře představily různé způsoby, jimiž autor přetvářel formu a významy prvotních textů v nové umělecké kreace. Spojitost *textu–variování–otevřenosti* jsem pozorovala dle hypotézy Michaela Špirita,¹⁷⁶ která spatřuje opačné tendence k uzavírání a otevírání textu a významu při psaní variant na základě časového přelomu roku 1970. Texty napsané v letech padesátých a pak přepracované a v nové podobě vydávané do 1969 tvoří znovu-otvírání původního textu, majícího vlastnosti textu uzavřeného, avšak 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“¹⁷⁷. Naopak texty napsané po roce 1970 představují v hypotéze, jíž jsem se inspirovala, charakter značné významové otevřenosti spíše u variant než v prvním znění. Při textové analýze se objevily různé aspekty podobnosti a odlišnosti mezi zkoumanými texty, které zde shrnujeme.

Texty *Krásná Poldi* – *epos*, *Kain* – *existenciální povídka* a *Fádní stanice* s příslušnými variantami patří k Hrabalově tvorbě *před* rokem 1970 a výsledek textové analýzy výše zmíněnou hypotézu celkově potvrzuje. *Krásná Poldi* tvoří nejnápadnější příklad diametrálně se lišící varianty a předobrazu. Text má ve své prvotní podobě z roku 1950 strukturní vlastnosti klasického eposu, útržkovitý obsah je tematicky rozvíjen na pozadí ocelárny Poldi. Je tu hlavní postava pracujícího brigádníka, který se pohybuje po světě ocelárny, ale děj či jednání nejsou rozhodující částí básně, protože sama skladba je jakousi básnickou stylizací celé Poldiny skutečnosti. Stylisticky je totiž skladba komponována dokonale a formálně je zcela konzistentní; prvky experimentu (amputované věty, nonsensové dialogy, atd.) se zde vyskytují ve spontánním, nelogickém a nevysvětlovaném sledu epizod-slok, které se

¹⁷⁶ Viz Úvod, s. 10 a Michael Špirit, „Uzavřený text – otevřené dílo“, in *Hrabaliana rediviva*, c.d., s. 27–32.

¹⁷⁷ Tamtéž.

vyznačují rafinovanými rétorickými prostředky. Kompozice *Krásné Poldi* je totiž rozhodujícím aspektem textové uzavřenosti skladby a zároveň její otevřenosti významové: skladba se vyvíjí (ještě jednou: velmi „klasicky“) v kruhovém pohybu, jejíž vyznačují úvodní a závěrečný sonet, a pozvolna v závěru dosahuje značného napětí, založeného na intenzivním užití anafory („můj život“), na zdůrazněné lyričnosti poslední sloky a na dlouhé prozaické pasáži „Úbor“, která text uzavírá krveprolitím a jejíž krvavý obsah zesiluje sugesci bolesti a smrti, tušené v textu od počátku, až k vrcholu hrdinovy (?) smrti a jeho pohřbu. Text je tedy ze stylistického i motivického hlediska uzavřený; význam či významy jsou však zcela ne-evidentní, čekající a vyžadující interpretaci, nevyjádřeny a nevysvětlovány.

Krásná Poldi v přepracované podobě představuje radikální posun již v nápadné proměně vypjatě stylizované básnické skladby v krátký prozaický text. Vedle rozpuštění celé struktury, která se v básni projevovala např. na rytmické rovině a významy dávala do pohybu prostřednictvím typu verše a básnických 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“ jako hrdinovo přemítání o vlastní činnosti a myšlenkách na cestě do práce. Navzdory tomu, že závěr navozuje jistou cykličnost v pohybu jednání, a tedy i v možném smyslu textu (ona „gumička perspektivy“), význam je vymezen jednoznačností obsahu, jenž smysl textu sjednocuje ve významovém rámci povídky na pozadí socialistické skutečnosti. Ostatní původní náměty a impulsy, ať už stylistické či obsahové, byly odstraněny nebo nivelizovány.

Existenciální povídka *Kain* a její varianty představily v našem výzkumu případ z různých důvodů jiný: z hlediska textové konstrukce se tu proměny procesu variování projeví v témže poli, tj. v prozaickém textu. Původní text *Kain* (1949), souběžný s eposem o krásné Poldi, je krátkou prózou opatřenou podtitulem „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 spojuje specificky způsob vyprávění s biblickým tématem Kaina a s tématy sebevraždy, predestinace a války.¹⁷⁸ Text je dějově uzavřený, hrdina umírá, však význam zůstává otevřený v tom, že v textu zůstávají nerozpracované, a proto různě interpretovatelné tematické rozběhy. Ze dvou variant *Kaina* je nápadná obsahová

¹⁷⁸ Existencialismu povídky se 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.

podobnost *Legendy o Kainovi* s výchozím textem. Vyskytuje se tu další rys, který M. Špirit rozpoznal v přepracovaných textech z šedesátých let, a to je obsahová souvislost původního textu a varianty, kterými jsou v tomto případě „dvě různé povídky se stejným situačním základem, varianta přebírá z prvotní verze často celé promluvy postav nebo uvozovací věty vypravěčovy, ale obě verze se jako celky nakonec od sebe diametrálně liší“.¹⁷⁹ Kromě několika pasáží, které byly *ex novo* do textu přidány a také ovlivnily jeho významovou uzavřenost (např. sebevražda doktora Galla a komická návštěva neznámé slečny v nemocnici), jsou totiž texty *Kaina* a *Legendy obsahově* shodné: přepracování se realizovalo ve stylistickém vyjasňování obsahu, což zároveň sjednotilo text významově. Výsledek působí stylizovaně ve 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 obsahový materiál *Kaina* (příběh sebevraždy) a kratšího textu *Fádní stanice* (epizody komické povahy), na straně druhé jej rozšířil novými motivy a ty již existující pozměnil, aby měly v rámci vyprávění logický smysl (jako je hmatatelný důvod pro pokus o sebevraždu a důvod hrdinovy smrti). V tomto případě je význam textu nepochybně uzavřený: témata a motivy z *Kaina* jsou zcela transformovány v novém, smysluplném řádu věcí. *Vlaky* představují tedy příklad klasické tragédie poněkud přizpůsobené modernímu vnímání skutečného světa a „realismu“, tj. pravděpodobnosti světa literárního.

Případ *Hlučné samoty* a jejích variant představuje zdánlivě podobnou estetickou cestu jako *Krásná Poldi*, ale ve skutečnosti je to směr významově opačný. V první řadě je třeba připomenout, že na rozdíl od *Krásné Poldi* i *Kaina* byl původní text *Hlučné samoty* zveřejněn spolu s druhou variací až po devíti letech po prvním rozšíření varianty třetí, *Příliš hlučné samoty*. Texty první, druhé a třetí variace, jak je autor nazývá, jsou evidentně zpracovávány současně a zachovávají značnou obsahovou souvislost, od vyjádřených motivů, které se střídají v textu opakovaně, až po spojování ustálených vět či výrazů. Přepracování se tu pečlivě soustředilo na stylistickou rovinu textu, tentokrát při opačně nastaveném pokusu o otevřenost prostřednictvím transformace literárního druhu. První, volně veršovaná skladba s prozaickými pasážemi, byla nápadně charakterizována formální výstavbou a jazykovým

¹⁷⁹ Viz Úvod, s. 10, nebo Michael Špirit, „Uzavřený text – otevřené dílo“, c.d.

projevem (v obecné a hovorové řeči). V druhé podobě (tj. druhé variaci) zvolil autor volnější jazykovou i kompoziční redakci. Stylistické zpracování se tentokrát projevilo v tom, že monologický projev byl posunut k důraznější hovorovosti, resp. plynul v obecněčeském dialektu, který připomíná mluvený monolog, s dlouhými větami, častým opakováním a redundancí. Je třeba také připomenout, že oba tyto texty, původní verze a její první varianta, v sobě měly od počátku rozměr významové otevřenosti, a to navzdory uzavřenému, tj. dokonanému závěru (hrdina spáchá sebevraždu). Oba texty jsou tak nevázaným zdrojem „prázdné“ zprávy, jak ji pojmenoval Umberto Eco, kterou má vnímatel pravomoc naplnit svou vlastní imaginací a poznáním. Pojetí „prázdné“ je tu totiž spjaté s představou sugesce, která je podle mého názoru v základu variování *Hlučné samoty*: vnímatel, tj. společnost čtenářů, je textem vyprovokován ke spojení různých významových prvků z vlastního kulturního prostředí nebo zkušenosti. Fungování tohoto interpretačního procesu, ježž text vyžaduje, lze pozorovat v jednotlivých variacích a v *Příliš hlučné samotě*, tedy třetí variaci, dosahuje svého vrcholu: text se všemi (či téměř všemi) společnými obsahovými rysy ostatních variací se ve standardním jazykovém rejstříku blíží k „denotaci“. Rozhodující krok k dosažení oné představy se objeví v pozměněném závěru, který činí text otevřeným i významově. Opačný proces, který jsme *de facto* pozorovali na prvních dvou příkladech, tedy *Krásné Poldi* a *Kainovi*, charakterizuje varianty z let šedesátých, jež disponují oproti svým předobrazům určitým, co nejvíce jasným a jednoznačným rámcem, 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. Z provedeného výzkumu vyplývá, že vytváření textových variant má v autorově poetice určitě specifické místo, a to souvisí právě s tendencí opakování témat a motivů, postav a dokonce identických řečových segmentů. Dalo by se říci, že je jeho nejvyšší úrovní: hrabalovská varianta totiž není ani „novou redakcí“ daného textu, ani přepracováním daného obsahu v nové formální uspořádání. Obojí se u Hrabala objevuje ve značném množství textů, které jsou vždy mezi sebou jakoby v kontaktu. Psaní varianty je hledáním nových *významových* možností jednoho textu jako celku potenciálních významů jiných, a to cestou znovuotvírání 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 – ukazováním jistým směrem, nebo nabídnutím 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 mikroskopického výzkumu i od povrchové nebo transcendentální reflexe. Tento přístup dokázal například, že by varianty Hrabalových děl vyžadovaly opravdovou kritickou edici, kterou dodnes postrádáme a která by mohla rekonstruovat důležité aspekty autorovy poetiky prostřednictvím nejspolehlivějšího materiálu – uměleckého díla. V archivu pražského Památníku národního písemnictví je obrovské množství nezpracovaného materiálu, který by byl při takové práci nepochybně přínosem, ovšem v rukách odborníků a použit systematicky, což jsem já dělat nemohla. Na druhé straně jsem si také všimla, že s ohledem na vypátrání toho dynamického pohybu – jejíž čeští a italští textologové/filologové vidí v autorských korekturách a redakcích uměleckého díla, a o němž jsem postřehla, že se ve tvorbě Bohumila Hrabala realizuje na vyšší úrovni postupného zdokonalování – by si textová analýza zasloužila komplementární kritický „aparát“ analýzy motivů. Víme, že témata a motivy se vyskytují ve variantách jednoho díla a v rozloze celé autorovy tvorby, avšak velmi zajímavý aspekt této skutečnosti je, že týmž motivům a tématům, a dokonce citátům jiných autorů i sebecitacím autor během procesu „refunkcionalizace“ přiděluje pokaždé nový význam (často ho i *předěluje*). Tím způsobem tak vyrůstají tzv. „intertexty“, které by mohla ukázat jen spolupráce textologického a literárněkritického výzkumu. Je to určitě výzva do budoucnosti, jejíž počáteční kroky jsem se v této disertační práci pokusila nabídnout. Za nejvýznamnější výsledek zde uvedené reflexe považuji, že „hrabalovská“ varianta teoreticky i prakticky představuje nebo znamená mnohem víc než to, co bylo dosud zkoumáno.

La variante nella poetica di Bohumil Hrabal: sinossi in lingua italiana

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.

Umberto Eco

Introduzione

L'obiettivo di questa Tesi è di contribuire allo studio del processo creativo in atto nella scrittura di varianti testuali attraverso l'analisi testologica e critica di alcune opere di Bohumil Hrabal (1914–1997). I testi selezionati sono *Krásná Poldi* [La bella Poldi] nella sua versione originale datata 1950 di „epos“, dunque in versi, e la sua variante in prosa; il racconto *Kain* [Caino, pubblicato nel 1990 ma datato 1949] con le sue varianti: la novella *Ostře sledované vlaky* [Treni strettamente sorvegliati, 1965] e il testo breve *Legenda o Kainovi* [La leggenda di Caino, 1968]; *Hlučná samota* [La solitudine rumorosa] nelle sue tre „variazioni“ (tutte datate 1976) e nel collage *Kluby poezie* [I club di poesia], pubblicato nel 1981.

Ho selezionato i testi hrabaliani per la mia analisi sulla base di criteri che dipendono da alcune caratteristiche dell'opera dell'autore e dalla metodologia che illustrerò di seguito.

In questo lavoro presento il mio punto di vista e la mia esperienza di boemista italiana.

Bohumil Hrabal è per me un autore pienamente europeo, la cui universalità deriva da circostanze storiche e biografiche tanto quanto dalla sua eccezionale creatività, molto vicina alle poetiche dei suoi contemporanei internazionali. Alla conferenza internazionale *Intorno a Bohumil Hrabal* tenutasi a Udine nel 2005, Annalisa Cosentino si è espressa proprio sul carattere internazionale dell'opera di Hrabal, e sui cliché che nel corso del XX secolo hanno condizionato l'immagine di questo autore soprattutto in Cechia: „Innumerevoli sono i riferimenti degli studiosi dell'opera hrabaliana ai suoi antecedenti avanguardistici e in particolare surrealistici, ma non sempre è chiaro il motivo dell'enfasi posta su questi legami,

caratteristici in effetti dell'evoluzione delle poetiche novecentesche in genere“ (Cosentino 2006). In conclusione al proprio intervento, l'autrice ha aggiunto con parole proprie e di Hrabal: „La struttura compositiva hrabaliana, dominata da costruzioni paratattiche ma allo stesso tempo stratificata e densa di rimandi interni, sembra essere in grado di sostenere la compresenza non solo di «časové a nadčasové» [temporale e sovratemporale], e cioè di temi contingenti e temi eterni, ma anche – per parafrasare un celebre titolo di F.X. Šalda – di «národní a nadnárodní» [nazionale e sovranazionale], di temi cechi e di temi universali. «A volte sembra che le sue prose manchino delle dimensioni del tempo e dello spazio, ma leggendo attentamente si scopre che offrono una testimonianza non solo sul carattere e i destini dell'uomo in ogni epoca storica e al contempo unici per come sono ritratti, per la loro collocazione locale e temporale... Ogni opera è segnata in senso nazionale e contingente... Il suo significato e il suo valore trascendono l'epoca»“ (Cosentino 2006). In questo senso, Bohumil Hrabal è per me un degno frutto della cultura europea del XX secolo.

La creatività hrabaliana offre i migliori risultati proprio nel processo di creazione e composizione del testo, e si manifesta col passare del tempo in un complesso organico di modificazioni in linea sia con la sperimentazione formale che con l'evolversi della poetica dell'autore. Questi sono gli elementi che intendo descrivere in modo sistematico, concentrandomi primariamente sul testo e sulle sue caratteristiche formali e stilistiche. Per questo motivo la qualità del materiale di lavoro avrà rilevanza notevole.

Alla selezione del materiale dedicherò una parte importante della mia ricerca: è cosa nota che Hrabal abbia scritto molto e a lungo, che la data della conclusione di un suo testo non corrisponda quasi mai – fino alla produzione degli anni '90 – alla data di pubblicazione del testo stesso, che conservasse e rielaborasse i testi già conclusi ma inediti e che fosse disponibile a modificare e correggere quei testi (anche quando già rielaborati) in vista della pubblicazione, secondo i suggerimenti e le osservazioni di redattori e lettori delle case editrici. Il punto di partenza ideale di questa ricerca sarebbero dunque le stesure definitive dei testi da prendere in esame, così come l'autore li avrebbe proposti ai vari editori, quindi in una fase antecedente a qualsiasi possibile proposta esterna di modifica o correzione. In poche parole, i manoscritti d'autore, che nel caso di Hrabal sono sempre testi dattiloscritti.

Gli unici dati relativamente affidabili sulla cronologia di scrittura e pubblicazione delle opere di Hrabal dal dattiloscritto al libro stampato arriva a noi dai diciannove volumi della sua *opera omnia*, la collezione *Sebrané spisy Bohumila Hrabala* [Le opere complete di B.H.,

d'ora in avanti segnalate come *SSBH*]. La nota all'edizione che accompagna ogni volume presenta una notevole fonte di informazioni, imprescindibile per chi si occupi di ricerca sui testi hrabaliani. Spesso questo apparato si dimostra essere anche l'unica fonte di informazioni sul dato testo, non tanto per ciò che riguarda le edizioni a stampa, quanto relativamente agli originali dattiloscritti e alle edizioni clandestine cosiddette affidabili: gli stessi curatori di *SSBH* hanno riconosciuto la difficoltà di organizzare il materiale hrabaliano per via della quantità di documenti e del caos nell'archivio dello scrittore – il „cassetto“ dove Hrabal usava conservare i suoi testi conclusi e non pubblicati. Gli editor di *SSBH* erano infatti consapevoli dell'importanza di una bibliografia che potesse offrire al lettore e anche al ricercatore una base solida, per quanto parziale, per ulteriori approfondimenti e indagini sulla complessa opera dell'autore, e per questo dedicarono l'intero diciannovesimo e ultimo volume dell'*opera omnia* proprio alla bibliografia. Il principale curatore nonché fondatore e coordinatore del progetto di *SSBH* Václav Kadlec segnalò tanto l'incompletezza e l'imperfezione formale della bibliografia presentata, intesa come „primo passo“ verso la ricerca sui testi hrabaliani e come canovaccio da ampliare sulla base di tale ricerca, quanto la presenza di molti altri documenti, in lingua straniera, *marginalia*, periodici ecc. ancora da esaminare.

Per approfondire le informazioni sullo sviluppo dell'opera hrabaliana ho studiato la ricerca testologica e il lavoro editoriale condotti in *SSBH* sui testi da me selezionati, e ne ho presentato aspetti positivi e negativi in un capitolo dedicato. Nell'ultima parte del capitolo ho inserito una descrizione dei materiali originali dattiloscritti che i curatori di *SSBH* hanno selezionato come *lectio* per l'edizione secondo quanto sono riuscita a ricostruire dai dati forniti nelle note all'edizione e in base al materiale che ho rinvenuto nel Literární Archiv Památníku národního písemnictví (d'ora in poi LA PNP o PNP), l'archivio nazionale della letteratura ceca a Praga, che acquisì da Kadlec il materiale preparatorio di *SSBH*. In questo modo spero di riuscire a descrivere e aggiornare le informazioni sulla situazione globale del materiale dattiloscritto disponibile nel fondo Hrabal (ovvero quel materiale su cui si potrebbe condurre *ex novo* una edizione critica), e stabilire la *lectio* per l'analisi testuale e critica delle varianti hrabaliane selezionate. È utile fin d'ora ribadire che il lavoro testologico e di edizione operato in *SSBH* non ha, nel panorama di tutte le edizioni di testi hrabaliani, un termine di paragone, né per quanto riguarda edizioni di testi singoli, né per la più recente raccolta di opere scelte in sette volumi *Spisy* [Opere], pubblicata da Mladá fronta tra il 2014 e il 2019

(Praga, a cura di Jiří Pelán e Václav Kadlec), che dichiaratamente attinge a *SSBH* per tutto quanto riguarda la filologia del testo.

L'ispirazione iniziale della metodologia che ho adoperato nella riflessione critico-letteraria della mia ricerca deriva dall'intervento di Michael Špirit alla conferenza internazionale „Intorno a Bohumil Hrabal“ tenutasi a Udine nel 2005 (27–29 ottobre, i cui atti sono pubblicati nell'omonima e già citata raccolta di studi). Nel contributo „Testo compiuto e opera aperta“ Špirit si occupa dell'analisi di due racconti di Hrabal: „Romantici“ [I romantici], scritto negli anni Cinquanta e pubblicato per la prima volta nel 1987, e „Chcete vidět zlatou Prahu?“ [Vuol vedere Praga d'oro?], che ne è la variante, pubblicata nella raccolta di racconti *Pábitelé* [Gli stramparlanti] nel 1964. Il contributo presenta in modo sintetico il contenuto e la struttura narrativa di entrambi i testi, ne indica i passaggi differenti e gli strumenti narrativi utilizzati dall'autore, che Špirit registra puntualmente e commenta in relazione alle conseguenze che hanno sullo spostamento di significato che si verifica dal primo al secondo testo. In sintesi, l'autore identifica nella versione originale alcuni elementi formali propri di un testo compiuto, chiuso, che Hrabal ha poi modificato o eliminato in occasione della rielaborazione di quel testo, incluso il finale, che quindi diviene aperto, ma solo a una limitata quantità di opzioni. Špirit constata che „il lettore ha dunque a disposizione due diversi racconti che presentano la stessa situazione di base, laddove la variante riprende dalla versione originaria spesso interi discorsi dei personaggi o le frasi introduttive dei narratori, ma le due versioni, viste ciascuna nel suo insieme, in effetti sono profondamente diverse“ (Špirit 2006). In questo modo Hrabal ottiene una variante che „integra i significati del testo [...] rinviandoli a un numero limitato di direzioni precise e finite“ (Špirit 2006). Dalla sua „dimostrazione“, Špirit deriva le seguenti considerazioni: „Ma a che serve questa lunga argomentazione? Permette, sull'esempio di un testo autentico e di una sua variante molto ben riuscita dal punto di vista del mestiere, di mostrare qualcosa che si può osservare in tutti i casi noti di questo periodo hrabaliano. Il testo compiuto, originario, ha tutta l'autonomia dell'opera aperta, dell'opera che si apre al senso sempre *in fieri*, dell'opera che può essere sottoposta a un'interpretazione senza essere rinchiusa in mortificanti soluzioni soddisfacenti. Nel caso di Hrabal ciò non significa che ogni versione originaria cui l'autore per motivi diversi – esterni o interiori – è ritornato contenga automaticamente un'energia maggiore delle varianti successive. Ritengo però che questo sia il caso di tutte le opere rielaborate prima del

1969, riaperte dal punto di vista testuale ma contemporaneamente chiuse sul piano semantico. Al contrario, nei testi scritti dopo il 1970 a partire da uno spunto tematico o stilistico affine – per tutti si possono ricordare da un lato *La cittadina dove il tempo si è fermato* e dall’altro *I milioni di Arlecchino*, oppure *Un tenero barbaro* insieme a *Una solitudine troppo rumorosa* rispetto a *Club di poesia* – le varianti sono dotate di un potenziale semantico maggiore rispetto a quello contenuto nelle prose popolari pubblicate negli anni Sessanta confrontate con i modelli precedenti“ (Špirit 2006).

Sulla base del ragionamento di Špirit ho deciso di verificare questa tesi e studiare e commentare con lo stesso metodo altre varianti testuali hrabaliane scritte e soprattutto rielaborate nelle due epoche menzionate, ovvero negli anni Sessanta e Settanta. Su questo ho fondato la selezione dei materiali di lavoro: la variante in prosa di *La bella Poldi* fa parte delle prime pubblicazioni di Hrabal negli anni Sessanta, tuttavia il testo originario da cui è tratta è in forma di poesia, presenta il sottotitolo di „Epos“ ed è datato 1950. *Poldi* in forma di poema era stato inserito nella raccolta *Poupata* [Boccioli], preparata per la pubblicazione nel 1970 ma poi distrutta in seguito alla svolta culturale della normalizzazione comunista della Cecoslovacchia e stampata per la prima volta addirittura nel 1992. Il poema fu pubblicato nel 1990 nel volume *Bambino di Praga – Barvotisky – Krásná Poldi* [Bambino di Praga – Stampe a colori – La bella Poldi, per la casa editrice Československý spisovatel]. Il testo originario e la sua variante presentano un esempio di notevole rielaborazione stilistica, da poema a racconto, esempio che costituirà il primo caso di studio della mia ricerca.

Una storia editoriale simile ebbe il „racconto esistenziale“ *Caino*, datato dall’autore al 1949 ma pubblicato per la prima volta nel libro *Schizofrenické evangelium* [Vangelo schizofrenico] nel 1990. Attraverso la rielaborazione di questo e di un altro racconto, *Fádní stanice* [Una scialba stazione, probabilmente del 1953, anch’esso incluso in *Poupata* come sesto capitolo del testo *Setkání a návštěvy* [Incontri e visite], e pubblicato per la prima volta in *SSBH/3* nel 1992] Hrabal compose la novella *Treni strettamente sorvegliati*, pubblicata nel 1965. Tre anni più tardi l’autore tornò nuovamente all’originario *Caino* e rielaborò la prosa breve in *La leggenda di Caino*, parte integrante della raccolta *Morytáty a legendy* [Sanguinose ballate e miracolose leggende, 1968]. In questo caso la rielaborazione stilistica non è così radicale come nel caso di *Poldi*, poiché sia il testo originario che le sue varianti si realizzano nell’ambito della prosa – tendenzialmente breve –, tuttavia le varianti in oggetto sono due,

delle quali la più tarda presenta una notevole somiglianza con il testo originario: *Caino* conta 31 pagine suddivise in dieci sezioni numerate, *La leggenda di Caino* conta 37 pagine suddivise in nove sezioni con titolo più un „Post Scriptum“. Siccome il mio interesse nei confronti del processo creativo della variante si fonda sulle modalità e sui metodi di manipolazione linguistica e stilistica, il fulcro della mia ricerca sui testi degli anni Settanta sarà l'insieme di tre varianti testuali della *Solitudine [troppo] rumorosa* (datati globalmente 1976), che contiene tre „variazioni“ della stessa opera probabilmente elaborate da Hrabal una dopo l'altra in un breve arco di tempo, ma in tre forme molto diverse. Valuterò anche un confronto con il collage *I club di poesia*, nato da ritagli e accostamenti di paragrafi tratti dalle novelle *Něžný barbar* [Un tenero barbaro, 1992] e *Prliš hlučná samota* [Una solitudine troppo rumorosa, prima edizione Odeon 1990]. La pubblicazione del volume risale al 1981 per la casa editrice Mladá fronta di Praga, ma anche in questo caso la reale genesi dell'opera resta oscura a causa della storia editoriale del testo, sul quale i redattori della casa editrice intervennero in modo radicale. La prima versione di questo collage, risalente al 1978 e recante il titolo di *Klub poezie* (dunque al singolare, Il club di poesia) fu pubblicata per la prima volta in *SSBH* nel 1995.

L'esegesi presentata da Špirit contiene un gran numero di spunti sull'interpretazione di „chiusura“ e „apertura“ di un testo e di un'opera, a mio parere meritevoli di essere approfonditi in produttiva relazione con la riflessione teorica del semiologo Umberto Eco sullo stesso tema, iniziata negli anni Sessanta e da allora ampiamente discussa in Italia e all'estero, tuttavia introdotta da poco in contesto ceco e del tutto non recepita in ambito boemistico. Non si tratta di uno spostamento verticale da uno stadio di pura analisi testuale all'astrazione della riflessione estetica, quanto di un „ritorno“ al testo stesso e alla sua struttura di valori da cui derivano il senso e di conseguenza l'interpretazione.

In *Opera aperta*, libro che ebbe un impatto notevole sul panorama della critica e dell'arte italiane degli anni Sessanta – anche per via del tono provocatorio della prima edizione del 1962, e in particolare della sua introduzione –, Eco inaugurò la discussione sul carattere di apertura di un'opera e sull'indeterminazione delle poetiche in ambito filosofico come „il disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività; la rottura di un ordine tradizionale, che l'uomo occidentale credeva immutabile e definitivo e identificava con la struttura oggettiva del mondo“ (Eco 1976). L'ordine e il disordine di cui parla l'autore non

sono però mai da intendersi come „configurazione ontologica del reale“, in quanto si riferiscono ad „alcuni modi di formare progettati dall’arte contemporanea“ (Eco 1976). Gli elementi formali dell’opera d’arte sono fondamentali ai fini dell’interpretazione sin dal principio della riflessione di Eco: „L’arte, in quanto strutturazione di forme, ha modi propri di parlare sul mondo e sull’uomo; potrà accadere che un’opera d’arte faccia affermazioni sul mondo attraverso il proprio argomento [...], ma di diritto, anzitutto, l’arte fa affermazioni sul mondo attraverso il modo in cui un’opera si struttura, manifestando in quanto forma le tendenze storiche e personali che vi hanno posto capo e l’implicita visione del mondo che un certo modo di formare manifesta. [...] Il primo discorso che un’opera fa, lo fa attraverso il modo in cui è fatta“ (Eco 1976).

Sebbene in situazioni e con modi differenti, sia Eco che Špirit attribuiscono al testo in quanto tale – non all’autore o alla sua ipotetica volontà, alla sua realtà biografica o alle circostanze storiche della nascita del testo, né agli interventi esterni su di esso – gli elementi necessari e sufficienti a sostenerne l’interpretazione.

A questo punto è necessario osservare la relazione profonda e reciproca che lega i nuclei metodologici di questa ricerca su più piani: il *testo* in quanto prodotto artistico scritto e materiale documentario che permette nel nostro caso di registrare la nascita storica dell’*opera* nelle sue diverse fasi; l’*opera* come insieme di forme di scrittura artistica che cambiano in un processo di variazione la cui posizione estetica diviene quella di *apertura*.

Annalisa Cosentino identifica il processo della variazione di forme e significati nei testi di Bohumil Hrabal come causa naturale e al contempo risultato di *apertura*, due facce della stessa medaglia, quando interpreta l’ipotesi di Špirit mettendola in relazione sia con la teoria di Eco che con la poetica hrabaliana in generale: „Riguardo alla questione della variante e della variazione, Špirit si riferisce all’opera di Hrabal come opera aperta nell’ormai tradizionale significato echiano del termine, come aperta «al senso sempre *in fieri*»: sottolinea infatti come sia sempre possibile dare una nuova interpretazione dell’opera. A questo aggiungerei che la poetica hrabaliana della variazione presenta un tipo nuovo e molto originale di opera aperta: quando un testo hrabaliano è aperto non solo a una nuova interpretazione, ma anche a una possibile costante rielaborazione, è ogni volta compiuto e al contempo a livello creativo sempre potenzialmente non concluso. A mio parere è lecito solo in minima parte attribuire questa apertura, che è indubbiamente legata anche all’impossibilità di

pubblicare un'opera subito dopo il suo completamento, a circostanze politiche: nel caso di Bohumil Hrabal ha infatti un carattere sostanziale, è un distinto riflesso della sua poetica“ (Cosentino 2016).

Non ho adoperato i termini *testo* e *opera* in modo arbitrario; entrambi ricorrono infatti non solo in testologia ed editologia, ma anche nelle discussioni di teoria letteraria ed estetica del XX secolo in generale. Michael Špirit li utilizza già nel titolo dello studio citato per distinguere due concetti: da una parte l'insieme degli elementi stilistici e delle strategie narrative di ciò che è scritto (il *testo*), dall'altra l'insieme di quelli semantici, di significato, che sono il risultato dell'elaborazione del testo e l'oggetto dell'interpretazione critica (l'*opera*). Cosentino identifica i concetti di *testo* e *opera* quando afferma che *ciascun* testo è di volta in volta compiuto e al contempo a livello creativo potenzialmente non concluso, e non distingue dunque differenze di significato tra un *testo* formalmente chiuso o aperto, perché intende *ciascun* testo come parte integrante del processo di rielaborazione identificato come carattere sostanziale dell'*opera* di Hrabal. L'*opera* racchiude dunque non solo l'aspetto semantico e interpretabile di un testo così come lo intende Špirit, ma l'insieme di tutte le rielaborazioni, concluse eppure sempre potenzialmente soggette a nuova apertura, del materiale scritto.

Alla questione dell'apertura nelle poetiche contemporanee si è dedicato Milan Jankovič, profondo conoscitore dello sviluppo e dei cambiamenti nella poetica hrabaliana. Nel 2005 ha scritto uno studio sull'*apertura dell'opera e del testo* come questione estetica dalle molte sfaccettature nel contesto dell'evoluzione del senso di *opera* e *testo* nel corso del XX secolo. Il fulcro della sua riflessione risiede nello spostamento semantico all'interno dei due concetti nell'estetica di Theodor Adorno e nella concezione di *apertura* secondo Umberto Eco – che Jankovič ha letto nella traduzione tedesca, giacché le traduzioni ceche dell'opera teorica di Eco si sono rese disponibili in tempi molto recenti. Il fenomeno di *apertura* diviene in Eco, secondo Jankovič, „un elemento chiave per il riconoscimento dell'interazione costante tra l'opera e la fruizione, interazione in cui l'*opera* stessa diviene costantemente ciò che è; mostra tutto ciò che può diventare per il fruitore e allo stesso modo in questo processo viene costantemente attivata la ricezione in modo che sia disponibile ad accettare le sfide del *testo*“ (Jankovič 2005). Jankovič specifica inoltre lo spostamento di significato da *opera* a *testo*, ritenendo che in Eco ciò avvenga per un adattamento dei termini teorici alla

fondamentale indeterminatezza delle nuove poetiche: „È proprio l'indeterminatezza di significato tipica delle nuove poetiche a far oscillare il confine dell'*opera*, almeno nel suo senso tradizionale, e proporre in sua vece il concetto più flessibile di *testo*“ (Jankovič 2005). L'autore nota inoltre che „di norma Eco utilizza il termine *opera* oppure, a sottolineare il suo legame con la teoria dell'informazione, quello di *informazione*“ (Jankovič 2005).

Lo spostamento terminologico è motivato da uno spostamento del contenuto estetico dell'opera letteraria, che secondo Jankovič diviene nelle poetiche contemporanee paradossale: „[Le poetiche moderne] da una parte ampliano la sensibilità estetica e attraverso di essa *aprono* la coscienza del fruitore a nuove immagini del mondo e anche alle sue proprie possibilità; d'altro canto rendono più intensa la tensione comunicativa, con la loro originalità o finanche esoterismo, fino alla dicotomia“ (Jankovič 2005). L'apertura, quindi, introduce una nuova relazione tra la forma e „il significato dato in modo impegnativo – come in una domanda“ (Jankovič 2005), una relazione che non può avere altro fulcro se non l'interpretazione.

Nel rapporto tra l'opera e il significato si inserisce il fruitore, ovvero una comunità di interpreti che ha la facoltà di costruire il significato dell'opera entro i confini di un numero finito di interpretazioni possibili. Il contrasto tra il senso posto in gioco e il significato in attesa è identificato in Eco come „tensione tra la *logica dei significanti* e il *processo aperto dell'interpretazione*“ (Jankovič 2005). Il rapporto tra senso e interpretazione è infatti sempre sottomesso a un codice: „In questo modo lasciamo che significati sempre nuovi fluiscano nella forma vuota [dell'informazione estetica]; questi sono controllati dalla logica dei significanti, che sostiene la dialettica tra un'interpretazione libera e la fedeltà al contesto strutturato dell'informazione“ (Jankovič 2005).

Ciò che Jankovič ricapitola in modo sintetico nel suo studio sull'apertura nelle poetiche moderne fa parte di un percorso teorico che Eco seguì per molti anni e al quale tornò spesso (specialmente sul rapporto tra opera, autore e fruitore) anche per la necessità di specificare e chiarire le proprie tesi: „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“ (Eco 1988).

Un uso tanto insistente di strumenti formali e strutturali che cambiano e si differenziano come nelle varianti testuali hrabaliane suscita senza dubbio un grande interesse, che si rivolge non solo alle possibilità interpretative dei testi e del loro possibile *senso*, quanto ai possibili *significati* che questi strumenti strutturali e creativi possono attivare nell'ambito di un'opera aperta, come si configura chiaramente quella di Bohumil Hrabal.

Per comprendere l'opera di Bohumil Hrabal non è necessario a mio parere indagare e conoscere a fondo i concetti di *testo* e *opera*, che fanno parte di una riflessione teorica e dei relativi dibattiti nati e sviluppatisi nell'ambito dell'estetica e della critica del XX secolo, piuttosto che in letteratura. Hrabal d'altro canto visse appieno lo sviluppo culturale della letteratura a lui coeva e fin dall'infanzia assimilò gli stimoli della cultura mondiale (dai classici della letteratura occidentale e orientale, della filosofia classica e moderna, alla religione, alle avanguardie artistiche europee). A differenza dei concetti teorici che specialmente negli anni Sessanta cominciavano a susseguirsi come in una sfilata, di vera utilità in una ricerca di questo tipo sarà l'analisi dello sviluppo delle varianti hrabaliane come susseguirsi di ramificazioni di una poetica in movimento, che dal principio e sempre attinse alla notevole cultura e alla costante curiosità dell'autore.

La riflessione che ho presentato sull'interconnessione di *testo/opera*–*variazione*–*apertura* suggerisce però un modello attraverso il quale ordinare (o perlomeno semplificare) alcuni aspetti della complessità estrema che caratterizzano l'opera di Hrabal in assoluto: il rapporto tra il processo dello scrivere, il processo specifico della scrittura di varianti – n.b., una variazione che consiste sempre nella riapertura di un testo/opera già concluso e autonomo – e il carattere di *apertura* in senso echiano è profondissimo. Questo rapporto è imprescindibile e indispensabile, ed esiste nell'ambito delle possibilità interpretative non solo come legame tra le singole varianti, ma anche nel complesso dell'opera di Hrabal e della sua poetica come *cifra*. Il concetto fondamentale di *cifra* hrabaliana, formulato originariamente proprio da Milan Jankovič in uno studio sulla cosiddetta pubblicistica letteraria di Hrabal, è stato sintetizzato da Annalisa Cosentino come indicante „la correlazione ininterrotta di temi e motivi all'interno dell'opera di Hrabal, ove è impossibile leggere i testi più recenti se non congiuntamente con i precedenti“ (Cosentino 2016). Lo scopo della mia ricerca è dimostrare questa tesi.

1. Problemi testologici ed editoriali nell'opera di Bohumil Hrabal

I testi di Bohumil Hrabal presentano una serie di problemi di tipo testologico prima ancora che critico-letterario. La questione dell'organizzazione del caos specifico dell'opera di Hrabal ha trovato in parte soluzione nell'edizione delle sue opere complete, *SSBH*, di cui in questo capitolo descrivo gli aspetti positivi e quelli problematici dal punto di vista della prassi editoriale, considerando però anche la specificità e l'utilità che questa edizione presenta al lettore e soprattutto al ricercatore dell'opera hrabaliana. L'edizione di *SSBH* non offre un inquadramento della scrittura di varianti come processo creativo né propone un apparato critico sufficiente a stabilirne le esatte coordinate a livello testologico, e dunque non fornisce alcuno spunto per ipotizzare su base testuale una definizione di „variante hrabaliana“. Tuttavia propone una relativa omogeneità nella catalogazione ed elaborazione di materiale testuale utilizzato, comprese le varianti, che viene spesso posto in relazione con la poetica dell'autore.

1.1 Sebrané Spisy Bohumila Hrabala nel contesto editoriale post-1989

Le parole di Miroslav Červenka: „L'edizione critica non dev'essere il materializzarsi dell'interpretazione, ma il fondamento di tutte le possibili interpretazioni“ (Červenka 1998) pongono l'accento sull'importanza del lavoro il cui risultato è il prodotto su cui la critica letteraria svolge i propri compiti. Per questo una valutazione del materiale di lavoro è il primo imprescindibile momento dell'analisi, e prima (e imprescindibile) fonte per la mia ricerca è proprio *SSBH*. La prima e ad oggi unica edizione dell'*opera omnia* di Bohumil Hrabal è il frutto del progetto di Václav Kadlec, realizzato con un notevole sforzo intellettuale ed economico nella pubblicazione di diciannove volumi tra il 1991 e il 1997, ma concepito a partire dal primo incontro di Kadlec con lo scrittore e molti suoi testi inediti nel 1986. L'edizione presenta, in ordine cronologico di stesura (e non di pubblicazione) moltissimi testi che erano ancora inediti negli anni Novanta. Manca la rassegna delle varianti, ma è presente un apparato critico di commento che segnala e in qualche caso riporta anche le varianti. I curatori selezionarono per quanto possibile stesure originali antecedenti la fase di

pubblicazione, ma accettarono anche le edizioni (di norma preferendo la prima) di testi in cui l'intervento, spesso censorio, di lettori e redattori esterni era evidente; si affidarono infatti a quanto l'autore stesso aveva ritenuto di volta in volta accettabile, senza stabilire gerarchie tra i materiali puliti e quelli intaccati da interventi esterni. Tutte le fonti sono segnalate e numerate sia nelle note ai singoli volumi che in una apposita lista nell'ultimo volume, dedicato alla bibliografia. La sezione degli „Indici“ contiene un indice dei nomi e uno dei materiali che rendono possibile il recupero di un titolo anche da informazioni bibliografiche incomplete; l'indice alfabetico rimanda ai numeri di riferimento dei singoli testi nell'intero corpus di *SSBH*, mentre l'elenco numerico (che contiene anche i riferimenti alle note bibliografiche) ordina i testi secondo la loro collocazione nei diciannove volumi. L'ultimo indice contiene i codici numerici assegnati a ogni edizione (a stampa, su rivista o samizdat) e ai manoscritti e unisce la numerazione utilizzata nelle note di edizione con i riferimenti bibliografici.

La preparazione dei testi all'edizione in *SSBH* è stata condotta sulla base del manuale *Editor a text. Úvod do praktické textologie* [Curatore e testo. Introduzione alla testologia pratica, Československý spisovatel 1971], che indica i criteri per la composizione di un'edizione critica. *SSBH* non può tuttavia definirsi tale: i criteri stabiliti dai curatori (cronologia di stesura, concordanza di genere e intenzione creativa dell'autore) non vengono rispettati in corso d'opera, le modalità e la qualità del lavoro sui testi dipende dal singolo curatore e non da uno standard collettivo rispettato uniformemente in tutti i volumi, è presente una doppia codificazione dell'ortografia, derivante da una riforma della stessa nel Paese. Inoltre, a causa di un apparato incompleto, non è possibile risalire dalla versione pubblicata al testo originario, né controllare le correzioni apportate dai curatori. Gli aspetti elencati sono tutti decisivi nel momento in cui si debbano selezionare più testi per un'analisi testuale, perché lasciano emergere la realtà che nessuna delle edizioni esistenti dei testi da me selezionati è affidabile, ovvero nessuna rispecchia il testo d'autore originale, oppure non motiva a sufficienza le modifiche apportate. Individuare ed eventualmente correggere, o perlomeno segnalare le imprecisioni presenti in *SSBH* è in questa sede impossibile, per la mancanza di alcuni materiali e perché richiederebbe un lavoro sistematico che esula dagli obiettivi di questa ricerca: l'elaborazione di una vera edizione critica delle opere. Di conseguenza l'analisi che condurrò sui testi sarà sostanzialmente stilistica, laddove possibile utilizzerò i materiali d'autore raccolti in archivio, e integrerò per forza di cose con quelli di *SSBH*,

edizione che offre in ogni caso una qualità maggiore delle altre disponibili. Alle pagine 24–33 della Tesi è riportato l’elenco completo dei testi d’autore acquisiti e visionati in questa ricerca.

2. Premessa metodologica all’analisi dei materiali

I materiali utilizzati in questa ricerca sono molto variegati e si presentano in forma spesso incompleta. Molti dattiloscritti originali erano perduti già prima della pubblicazione di *SSBH*, i cui curatori lavorarono su edizioni preesistenti e su altri documenti – stesure di varia e incerta cronologia, bozze di stampa –. Ho raccolto i materiali sulla base della bibliografia contenuta in *SSBH*, unica fonte di riferimenti bibliografici e descrizioni dettagliate dei documenti originari e originali. Tali documenti sono riuscita a recuperare, in forma incompleta, al LA PNP di Praga, dove il fondo Hrabal consta di quaranta cartoni di materiali misti ed è in fase di lavorazione dagli anni Novanta. Proprio le descrizioni degli originali dattiloscritti o dei dattiloscritti samizdat contenute in *SSBH* mi hanno permesso di identificare il materiale ottenuto dal LA PNP. Ho organizzato i materiali secondo una gerarchia: tenendo presente che *SSBH* costituisce sempre un termine di paragone, ho svolto la mia analisi preferibilmente sui dattiloscritti d’autore, in assenza dei quali mi sono affidata a *SSBH* previo confronto con la prima edizione (a stampa o samizdat) del dato testo. Ho constatato che a parte i già menzionati interventi sull’ortografia, che non commenterò ulteriormente, la *lectio* proposta dai curatori di *SSBH* rispetta di solito integralmente un’unica stesura dell’originale d’autore. Eventuali eccezioni sono opportunamente segnalate. Dagli originali dattiloscritti ho citato seguendo la modalità diplomatica, ovvero senza modifiche (dunque eventuali errori di ortografia o digitazione sono da intendersi di Hrabal), ma per facilitare l’individuazione del passo citato all’interno dell’opera ho accompagnato ogni citazione con i riferimenti ai numeri di pagina del testo in *SSBH*, dove sono pubblicati tutti i testi presi in esame e dove i 19 volumi presentano tutti la stessa veste grafica.

3. La bella Poldi

La bella Poldi è il titolo di due testi di Bohumil Hrabal scritti prima del 1969. La versione originaria ha il sottotitolo di „Epos“, è scritta in versi, riporta la datazione 1950. Fu pubblicata per la prima volta nel 1990, giacché la raccolta di testi brevi *Poupata* [Boccioli] dove era stata inserita per la pubblicazione nel 1970 fu ritirata dal mercato e ristampata solo nel 1992. È contenuta nel secondo volume di *SSBH*, *Židovský svícen* [Il candelabro ebraico, Pražská imaginace, Praga 1991, a cura di Karel Dostál e Václav Kadlec]. Tra le varie stesure esistenti del poema, tutte datate 1950, i curatori ne identificano due che ritengono affidabili nei dattiloscritti S 2.5a, contenente una parte dei testi della raccolta *Boccioli* (*Poldi* è scritta su 40 fogli di carta contabile della ditta Klofanda di Praga, anche gli altri testi sono su fogli liberi) e S 2.6, che contiene solo il poema su 34 fogli di carta da lettere della stessa ditta Klofanda ed è probabilmente la stesura più antica del componimento. I curatori Kadlec e Dostál hanno preso in considerazione anche il fascicolo S 2.5, che è probabilmente una copia professionale di S 2.5a. Il testo selezionato per *SSBH* è proprio quello di S 2.5a, ritenuto dai curatori la più antica stesura disponibile di *Boccioli*, sebbene non la più antica del poema. Nell'archivio del PNP sono conservate tutte e tre queste versioni, che grazie alle descrizioni fornite in *SSBH* sono facilmente distinguibili l'una dall'altra. Sono stata dunque in grado di eseguire un confronto tra i testi dattiloscritti rinvenuti.

La prima versione di *Poldi* ad essere pubblicata è però quella in prosa, la variante scritta circa quattordici anni dopo la stesura del poema e pubblicata prima su rivista nel 1964 (in *Host do domu* 10/1964, pp. 2–7), poi nel 1965 nel volume *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* [Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare, Mladá fronta]. Un documento d'autore di questo testo non era disponibile neppure ai tempi di *SSBH*, per cui i curatori del quinto volume, *Kafkárna* [Kafkeria, Pražská imaginace, Praga 1994, a cura di Karel Dostál, Claudio Poeta e Václav Kadlec], dove la prosa *Poldi* fu pubblicata con tutti i testi di *Inserzione*, misero a testo una versione composta dal corpo di quella pubblicata su rivista con la conclusione di quella pubblicata in volume. Quest'ultima differisce dalla prima appunto per la conclusione, assente nel testo stampato su rivista (circa due pagine in *SSBH*), e per la rielaborazione di una sequenza di discorso diretto, alla quale i curatori di *SSBH* preferirono la stesura più antica, perché più lunga e più probabilmente estranea a interventi non autoriali.

Dal confronto tra le due versioni della sequenza di discorso diretto nelle due edizioni sono emersi dati interessanti: nell'edizione del 1965 l'autore ha conservato circa la metà del testo del 1964, che ha „ritagliato“ in segmenti (corrispondenti a frasi intere o a parti di esse) poi „rimontati“ all'interno della stessa sequenza in alternanza con una quantità simile di testo aggiunta *ex novo*. Nel testo aggiunto dell'edizione del '65 (e quindi mancante in quella del '64) è possibile individuare alcuni segmenti che si ritrovano in forma identica o leggermente modificata nel testo della prima *Poldi*, quello scritto in versi e datato 1950. Da questo si evince che la rielaborazione avvenuta tra 1964 e 1965 non appare direttamente collegata a un intervento esterno o motivata da ragioni pratiche, o meglio, che in ogni caso si dimostra essere frutto di un preciso processo creativo, che nell'esempio esaminato vede l'autore attingere a una versione molto più antica e radicalmente diversa da quella che stava rimaneggiando. È un primo, chiaro segnale di intratestualità, tipica in tutta la produzione hrabaliana, ma anche l'indicazione di una modalità di intervento autoriale sul testo.

Partendo dal presupposto che il confronto tra diverse versioni dello stesso testo può costituire una notevole fonte di informazione sulle sfaccettature del processo creativo della variazione, ho condotto la stessa comparazione tra le due versioni del testo originario di *Poldi*, quello in poesia. Le stesure menzionate da Kadlec, S 2.5a e S 2.6, differiscono in moltissimi punti e attraverso l'analisi delle differenze tra i due testi è stato possibile confermare con un buon margine di probabilità l'ipotesi del curatore secondo cui S 2.6 sia antecedente a S 2.5a. Al di fuori di questo margine si trovano dati oggettivi come la qualità della carta e il tipo di inchiostro, o le caratteristiche della macchina da scrivere, che non ho avuto modo di accertare; altrettanto al di fuori della nostra conoscenza è l'eventuale esistenza di altre versioni dello stesso poema; dobbiamo quindi tenere presente che anche la relazione ipotizzata tra S 2.5a e S 2.6 si fonda su dati parziali. Dal confronto tra i due testi è però risultato piuttosto chiaramente che su S 2.6 – o su una stesura simile – l'autore abbia condotto una accurata revisione, il cui risultato possa essere S 2.5a; la scelta di pubblicare una versione posteriore avendone a disposizione una più antica, scelta anomala in *SSBH*, dove si predilige la stesura meno probabilmente „contaminata“ da interventi esterni, è in questo caso giustificata proprio dal tipo di interventi operati sul testo. Le due versioni presentano probabilmente due fasi cronologiche dello sviluppo della stessa opera: oltre ad alcuni tipi specifici di intervento che ho individuato confrontando i testi, avvalora questa tesi anche la differenza più sostanziale

riscontrata tra le due stesure, ovvero l'assenza in S 2.6 di una intera sezione di testo – di due intere pagine in *SSBH*, che ho denominato come „sezione surrealista“ per i suoi riferimenti espliciti a Dalì e Breton –, che invece è presente in S 2.5a ma anche in tutte le altre stesure che ho avuto modo di studiare (S 2.5 e altri due dattiloscritti non menzionati nella nota all'edizione di *SSBH/2*).

Il passaggio ipotizzato da S 2.6 a S 2.5a consta di interventi di entità minima ma sistematici, che investono l'intero poema: i due sonetti ad apertura e chiusura del poema hanno nomi diversi; i versi sono in S 2.5a più brevi, con il risultato di un ritmo più intenso e una cadenza più netta basata sul susseguirsi delle frasi logiche; importante è l'intervento sul lessico, che Hrabal adatta ai molteplici toni del componimento, dal grottesco all'ironico fino a un teso lirismo, operando anche sulla morfologia del singolo vocabolo per renderlo neutro o al contrario marcarlo. L'autore modifica anche l'ordine delle parole.

Ho presentato integralmente gli interventi dell'autore su S 2.6 organizzandoli in più gruppi di esempi numerati dove ho riportato le due versioni del verso o dei versi presi in esame divisi in categorie: nel primo gruppo ho inserito gli interventi di minore entità (aggiunta o eliminazione di una singola parola, modifica o sostituzione di congiunzioni, pronomi o aggettivi), che non alterano il senso del verso, tuttavia rendono chiaramente l'idea della minuzia dell'intervento autoriale.

Nel secondo e terzo gruppo di esempi e nella tabella n. 4 ho raggruppato diverse modalità di modifica del senso del verso, e sono emerse in particolare la tendenza alla semplificazione, a una resa più chiara dei vari toni del componimento attraverso una maggiore o minore marcatura linguistica e la manipolazione dei piani logico e metaforico: l'autore corregge non solo i singoli lemmi, ma l'intero verso o gruppi di versi, ne modifica l'ordine, o li ricostruisce aggiungendo talvolta passaggi *ex novo*. Le modifiche in questi casi non sono volte a un migliore funzionamento del verso o del gruppo di versi, ma influenzano direttamente la continuità tematica tra i vari nuclei narrativi dell'epos.

Il fatto di poter analizzare due versioni dello stesso testo è un *unicum* in questa ricerca. *La bella Poldi* è l'unico testo di questa Tesi del quale sono riuscita a trovare più di una stesura originale. Per questo il fatto di poter confrontare S 2.6 e S 2.5a ha una rilevanza notevolissima per intuire almeno alcuni aspetti del *modus operandi* dell'autore in un momento antecedente a qualsiasi contatto con editori e redattori, e offre chiare indicazioni per distinguere la „versione“ dalla „variante“ hrabaliana.

3.1 *Le varianti de La bella Poldi*

Se il processo esaminato nel capitolo precedente riguarda alcuni aspetti del lavoro dell'autore sulle versioni di un dato testo, il procedimento della variazione si prospetta come un intervento molto più complesso. Nell'analisi della variante in prosa de *La bella Poldi* inoltre, non ho avuto a disposizione nessuna testimonianza delle fasi intermedie dello sviluppo del testo, ma solo il suo punto di partenza e quello di arrivo, con il loro „tessuto“ comune.

Il poema e la prosa di *Poldi* hanno la stessa struttura narrativa, ma un „carattere“ poetico differente che si manifesta soprattutto con una diversa cifra stilistica. È proprio questo un indizio rilevante sul metodo di creazione della variante hrabaliana in generale: alcuni nuclei, solitamente narrativi, del testo originale sono conservati e riconoscibili nella variante, mentre altri sono eliminati, altri ancora vengono aggiunti, e tutti sono arrangiati secondo un principio stilistico di solito differente dal testo originario. Questa modalità è comune a molte tecniche compositive predilette da Hrabal, come il collage o il confrontage, che hanno però diverso fondamento creativo e poetico – prevedono ad esempio sempre almeno due o più fonti da cui „ritagliare“ e „incollare“. Il cuore della rielaborazione stilistica risiede sempre nella costruzione di una nuova espressione linguistica e mette in risalto il rapporto vicendevole tra composizione (gli aspetti formali dell'opera, l'informazione estetica), messaggio (il contenuto, il senso di ciò che è narrato) e il modo in cui queste due componenti si modificano nella creazione di una variante (con parole di Eco, il modo in cui il cambiamento della logica dei significanti cambia anche le possibilità interpretative, ovvero i significati dell'opera). È fondamentale ribadire che la stragrande maggioranza dei testi di Bohumil Hrabal, compresi quelli qui analizzati, ha sostanza linguistica: la veste stilistica e la struttura formale di un testo non sono mai competenza esclusiva della sua estetica, ma ne condizionano profondamente la semantica.

Il componimento poetico *La bella Poldi* è presentato dall'autore come „Epos“ – tipica è in Hrabal l'abitudine di fornire una indicazione interpretativa nel sottotitolo dell'opera –, e in effetti del poema epico classico ha molti elementi, tra cui il più evidente è senz'altro la struttura. Il corpo del poema, denominato Zpěv [Canto] è infatti incorniciato da un Předzpěv

[Proemio] e Dozpěv [Epilogo], e si compone di sequenze mimetiche e diegetiche, di stampo prosastico ma accuratamente costruite dal punto di vista retorico: espressioni formulari, anafore, epifore, similitudini e metafore ricordano chiaramente il volto „tradizionale“ dell’epica, che tuttavia presenta riferimenti più o meno espliciti alla contemporaneità, in primo luogo nel contenuto, poi nella veste stilistica, molto vicina alle correnti europee d’avanguardia. La costruzione del Canto è dinamica, fondata sulla reciproca influenza di elementi stilistici in una composizione complessa. Il componimento non ha una vera e propria „trama“, un filo narrativo riconoscibile come nell’epica classica, ma presenta una chiara suddivisione in episodi aventi lo stesso „sfondo“, l’acciaieria Poldi di Kladno, con i temi e i motivi ad essa vicini, come il lavoro degli operai, gli incidenti, le morti, la vita del lavoratore „volontario“ (di solito ex intellettuale o borghese), le divisioni carcerarie femminili, ecc. Gli episodi sono però autonomi tra loro. Riassumerli è piuttosto difficile; ne ho individuati venti, in cui si alternano nuclei narrativi (quelli iniziali, il cui soggetto sono i barboni di alcune stazioni di Praga, e quelli dove si identifica un protagonista), episodi pseudo-dialogici, dove il testo presenta un discorso diretto basato sul *nonsense*, episodi in cui l’acciaieria è personificata (si aprono tutti con „Ma la bella Poldi è anche...“ un viaggio, un momento, un lago, un lavoro meraviglioso), episodi di sperimentazione (la „sezione surrealista“, gli ultimi passi lirico-drammatici sulla morte e il funerale del protagonista, sviluppati totalmente sul piano metaforico e sinestetico), e l’ultimo episodio, scritto in prosa, Úbor [Dresscode], semanticamente staccato da tutti i precedenti, in cui è narrata una pseudo-rappresentazione durante la quale la figura di un poeta, metaforicamente declinata anche in altre forme (di donna incinta, di ragazzo, di Gesù bambino, di macellaio, ecc.) è sistematicamente massacrata in vari modi cruenti e grotteschi per la gioia di un pubblico cui il narratore in terza persona si rivolge come „la società“. La conclusione di questa sequenza è la scoperta del „nulla“.

In tutto il testo del poema spicca il contrasto tra una composizione molto raffinata e un messaggio cruento, contrasto che l’autore realizza con l’accurata combinazione di elementi formali chiaramente riconoscibili. Il sonetto iniziale ne è un esempio concreto: la costruzione tradizionale in quattordici versi (due quartine e due terzine) si sviluppa in uno schema di assonanze (preferite alla rima) a–b–a–b, c–d–c–d, e–f–e, f–g–g. Nel sonetto, le invocazioni dei primi versi di ciascuna quartina (collegate tra loro dall’anafora della parola „interiora“) sono separate dalla seconda parte della quartina da una pausa ritmica forte data dal punto

esclamativo; nelle terzine anafora, enjambement ed ellissi sostengono la continuità fonetica dei versi. Il Canto è strutturato secondo una ciclicità tipica dell'epos classico, basata su anafore o sulla ripetizione di elementi usati come „formule“ fino al culmine della tensione lirica, che risiede degli ultimi episodi in versi e crea un fortissimo contrasto con la sanguinosa sequenza in prosa Dresscode, la quale a sua volta chiude un ipotetico cerchio del grottesco aperto dal primo sonetto. Il sonetto conclusivo riprende quello di apertura e di fatto ne inverte le caratteristiche ritmiche: vi si trovano, nella stessa costruzione di due quartine e due terzine, un contenuto scarno ed ermetico fondato su una catena ritmicamente scandita sul suono, con un uso massiccio di assonanze e consonanze in un gioco ironico di elementi morfologici quasi identici.

Sul testo originario di *Poldi* poema, l'autore è intervenuto secondo un processo di „selezione-composizione-riempimento“: dal testo originario ha selezionato singoli passaggi o interi episodi che ha conservato nella variante (scartando i restanti), li ha poi adattati alla nuova organizzazione del testo insieme a passaggi o episodi composti *ex novo*. Nel caso di *Poldi*, il sonetto introduttivo, quello conclusivo, la sezione in prosa Úbor facente parte del Canto sono stati integralmente rimossi. L'autore ha di fatto conservato solo gli „episodi“ utili al funzionamento di una narrazione tradizionale basata sullo sviluppo dell'azione, quindi tutti i passaggi di chiara matrice sperimentale (la già menzionata „sezione surrealista“, ma anche molti altri „episodi“ non costruiti sul senso logico) non si ritrovano nella variante in prosa, che infatti presenta – nello stesso ordine dell'epos – la metà delle sequenze osservate nell'archetipo. A parte l'unica eccezione riservata a uno pseudo-dialogo presente anche nel testo in poesia, vi si ritrovano appunto gli episodi dei barboni, quelli delle personificazioni di Poldi ove si muove il protagonista, e un nuovo episodio finale del tutto narrativo composto in parte da tracce di singoli versi tratti dall'epos e da materiale composto *ex novo*.

Il risultato del processo di selezione-composizione-riempimento è un testo omogeneo il cui fulcro tematico è chiaramente la rappresentazione creativa del „mondo“ di Poldi. Il piano metaforico e il carattere poetico della resa in prosa dei versi conservati dal testo originale conferisce al racconto un'aura lirica. In questo nuovo contesto gli elementi non diegetici che nel poema sostenevano non solo la struttura, ma l'intero dinamismo semantico e compositivo del testo, non avrebbero alcun senso. Il senso infatti, identificato con l'azione e con il filo logico di una fabula, è il punto focale della variante in prosa, il cui scopo è la

rappresentazione dell'esperienza umana dell'eroe. Il gusto poetico che veste la narrazione perde quindi la propria funzione originaria strutturale e semantica e diviene „cifra“ stilistica della prosa. La rielaborazione più radicale si riscontra infatti nella riorganizzazione degli elementi retorici di suono e della resa linguistica, che perpetuano il contrasto tra poeticità formale e contenuto „basso“ già presenti nel poema e ne emulano gli schemi di ripetizione (le anafore, le formule) fino alla stilizzazione. L'episodio conclusivo della variante, che presenta il racconto della routine del protagonista prima e durante lo spostamento sul luogo di lavoro, costituisce quasi un breve racconto autonomo: si sviluppa su un proprio percorso narrativo che vede il susseguirsi di varie azioni del protagonista e delle associazioni poetiche che egli crea dalla propria percezione della realtà. Il significato del monologo è indubbio, in quanto il narratore è presentato come un esponente di una ipotetica classe di poeti lavoratori, in una stilizzazione di esistenzialismo. In poche parole, la conclusione del racconto rende la variante prosastica di *Poldi* decisamente meno astrusa del suo archetipo, perché ne fa un testo facilmente assimilabile e interpretabile. È quindi possibile in questo caso confermare l'ipotesi di una maggiore chiusura semantica della variante degli anni Sessanta rispetto all'archetipo: i presupposti semantici che in questa trasformazione l'autore ha estrapolato dal testo poetico non possono trovare nella variante un nuovo significato. La variante risulta quindi stilizzata e ornata di elementi che non influiscono né sulla trama, né sulla costruzione formale e stilistica del nuovo testo. Inoltre, sebbene la narrazione si presenti nella variante tanto quanto nell'archetipo come semanticamente aperta, l'episodio conclusivo del testo in prosa conferma la preponderanza dell'ornamento stilizzato e costringe le possibilità interpretative verso un'univocità di senso.

4. Caino – Una scialba stazione –

Treni strettamente sorvegliati – La leggenda di Caino

Caino è un racconto che Hrabal scrisse nello stesso periodo di *Poldi* (la data ipotetica è il 1949), e similmente anche le sue varianti sono state scritte e pubblicate – prima della diffusione del testo originario – a metà degli anni Sessanta. Per prima la novella *Ostře sledované vlaky* [Treni strettamente sorvegliati], pubblicata nel 1965 da Československý spisovatel e composta, secondo una nota dell'autore, dall'intreccio del racconto esistenziale

Caino con il racconto breve *Una scialba stazione*. A parte alcune menzioni dell'autore stesso, non è stata rinvenuta nessuna stesura originale che possa testimoniare lo sviluppo cronologico di questo testo, già a partire da *SSBH*: il testo pubblicato nel quinto volume delle opere complete è quello della prima edizione a stampa di *Treni*, risalente al '65.

Caino ha però anche un'altra variante testuale, intitolata *La leggenda di Caino* e pubblicata nel 1968 nella raccolta *Morytáty a legendy* [Sanguinose ballate e miracolose leggende, Československý spisovatel]. Secondo i curatori di *SSBH/5* dove la raccolta è pubblicata integralmente, si tratterebbe di un insieme di testi concepiti in momenti diversi e gradualmente confluiti nel volume. Esiste infatti, a differenza dei *Treni*, una stesura dattiloscritta della raccolta (S 5.2), utilizzata dai curatori di *SSBH* come fonte per il testo ivi pubblicato, che riporta una numerazione autonoma delle pagine per alcuni testi del convoluto e l'evidente aggiunta a posteriori di alcuni „Post Scriptum“, di cui ogni testo, fin dalla prima edizione a stampa, è dotato. La data originaria del fascicolo, 1967, è corretta in 1968, così come parte del titolo originario, „aneb obsluhoval jsem anglického krále“ [Ovvero ho servito il re d'Inghilterra], titolo che Hrabal assegnò in seguito a un altro, famosissimo testo.

Sia nel caso di *Treni* che in quello di *Leggenda* non disponiamo di molti documenti che possano contribuire alla ricostruzione della vita dell'opera, né all'evoluzione delle varianti, tuttavia ho rinvenuto alcune informazioni interessanti nei giudizi dei lettori della casa editrice Československý spisovatel, anch'essi conservati nell'archivio del PNP. Oltre a confermare le informazioni in mio possesso sulla cronologia e riportare qualche dato sulle trasformazioni dei vari testi (più che altro, sulla loro progressiva riduzione), ritengo che i giudizi dei lettori della casa editrice offrano uno spaccato importante e inedito del rapporto tra autore e editore in un periodo di totalitarismo più aperto rispetto alla normalizzazione degli anni Settanta, ma pur sempre organizzato. I giudizi si presentano come testi discorsivi di chiaro carattere interpretativo e costituiscono una forma di ricezione pre-critica dell'opera dell'autore, dove è possibile individuare gli aspetti della scrittura di Hrabal che suscitavano maggiore o minore approvazione, nonché gli elementi ritenuti più tipicamente „hrabaliani“ in ogni testo.

Nella cartella riguardante *Treni*, che contiene le valutazioni dalla prima alla quinta edizione della novella, ho riscontrato che il primo manoscritto di *Treni* fu consegnato dall'autore alla casa editrice nel 1964 e constava di 72 pagine, ridotte a 64 in una „seconda versione“ dopo la prima lettura.

Qualche dato relativo alla *Leggenda di Caino* si trova nel fascicolo su *Sanguinose ballate*: il testo fu portato dall'autore all'editore nel febbraio '66 come rimpiazzo per il promesso *Obsluhoval jsem anglického krále* [Ho servito il re d'Inghilterra] di cui portava ancora il sottotitolo. La raccolta di prose, inizialmente proposta per la collana *Život kolem nás* [La vita intorno a noi], fu poi pubblicata autonomamente più di un anno dopo e dopo l'aggiunta di un testo chiave di circa quaranta pagine, che fu inserito al centro del volume: la *Leggenda di Caino*. A febbraio 1967 il volume contava 168 pagine, a marzo 162.

Nel 1970 avrebbe dovuto essere pubblicato il già menzionato volume *Boccioli*, contenente testi brevi, soprattutto in prosa, del periodo 1938–1952; della raccolta faceva parte *Incontri e visite*, composto di dieci capitoli numerati a sé stanti, che conteneva anche *Una scialba stazione*. La prosa breve non ha titolo nel testo originale e vi si colloca come sesto capitolo, ma è menzionata da Hrabal come *Una scialba stazione* in relazione alla stesura della novella *Treni strettamente sorvegliati*, che vi attinge in più punti. Il breve testo ha due riscontri concordi tra gli originali dattiloscritti rinvenuti presso il PNP: uno è il già citato S 2.5, contenente parte dei testi di *Boccioli*, l'altro è S 3.12, risalente ai primi anni Cinquanta, che costituiva probabilmente la seconda parte del più antico S 2.5a a completamento della stessa raccolta. *Una scialba stazione* seguì le sorti di *Boccioli* e vide la luce molto brevemente nel 1970 prima del ritiro e della distruzione del libro, poi nel 1992 con la sua ristampa. Nello stesso anno fu pubblicata – infine in modo autonomo e con tanto di titolo – in *SSBH/3*.

Il racconto si apre *in medias res* sullo sfondo di una piccola stazione ferroviaria e presenta in unità di tempo e luogo una singolare sequenza narrativa tutta fondata sull'atto del raccontare. L'azione è statica e vede il dialogo tra le figure del protagonista-narratore e del capostazione, un dialogo fondato sul racconto di episodi passati e già più volte raccontati che costituiscono un tema comune ai personaggi, che condividono dei ricordi: il giovane protagonista ha, per motivi sconosciuti al lettore, lasciato il suo incarico alla stazione, e le sue visite al capostazione si svolgono tutte nello stesso modo, con il racconto degli stessi episodi e finanche le stesse modalità espressive. Il racconto si intreccia infatti in un flusso narrativo basato su interruzioni e prosecuzioni del discorso, come un monologo a due voci, a carattere caricaturale. Nella conclusione si rivelano due elementi importanti e concatenati: il fatto concreto che il protagonista non sia più partecipe del contesto cui prima apparteneva sottolinea la rilevanza della ripetizione e del rapporto tra racconto e ricordo; dal punto di vista

del significato emerge, attraverso la tensione creata dalla nostalgia che il protagonista manifesta per l'ambiente di cui si trova a ricordare, l'impossibilità di determinare il senso globale del testo. Il racconto breve senza inizio e senza fine possiede dunque un notevole potenziale interpretativo, e una notevole apertura a possibili significati.

Caino, il testo da cui Hrabal trasse *Treni* e la *Leggenda*, come nel caso di *Poldi* fu l'ultimo ad essere pubblicato, nel 1990, nel volume di prose brevi *Vangelo schizofrenico* edito da Melantrich. Il testo dattiloscritto si trova, secondo i curatori di *SSBH/2* dove è pubblicato con altri testi del periodo 1949–1950, in due stesure originali: S 2.1, denominato *Židovský svícen* [Il candelabro ebraico, un'altra fonte dei testi raccolti in *Boccioli*] e datato 1949, in cui è il primo di sette testi, e S 2.3, denominato *Starý Werther* [Il vecchio Werther], che oltre a *Caino* contiene altri testi creativi e non, e ha una cronologia più complessa. I testi sembrano infatti risalire alla prima metà degli anni Cinquanta, mentre le „introduzioni“ che li precedono sono firmate dall'autore con la data 1981; tutti insieme formano un fascicolo fatto rilegare in un unico volume da Jaroslav Kladiva, amico di Hrabal ed estimatore della sua opera. Mentre sono riuscita a reperire S 2.3 nell'archivio del PNP, S 2.1 è mancante: si vanifica così ogni possibilità di condurre su *Caino* un'indagine simile a quella svolta sulle due versioni del poema *Poldi*.

Risulta chiaro da quanto detto che una difficoltà basilare riscontrata nell'analisi di questi testi deriva dal fatto che mi è stato impossibile osservare le modalità usate da Hrabal per lavorare su un testo in fase di creazione poiché mancano del tutto le stesure originali. Anche *SSBH* è, in questo caso, meno affidabile: i curatori hanno scelto S 2.3 come *lectio* per l'edizione ritenendo S 2.1 il testo di *Caino* da cui Hrabal trasse la *Leggenda*, confondendo poi testo originario e variante e assimilandoli in modo del tutto errato come due redazioni della stessa opera. *Caino*, *Treni* e la *Leggenda* sono tre testi chiaramente autonomi, scritti in momenti diversi e su diversi presupposti poetici. In *SSBH* è pubblicata poi *Una scialba stazione* in modo autonomo e separata dal contesto testuale originario senza alcuna motivazione plausibile, ma apparentemente solo sulla base di affermazioni dell'autore di cui non è mai stata accertata la veridicità – o la rilevanza a fini critici.

4.1 Le varianti di Caino

Nella mia analisi dei testi, che si presentano tutti nello stesso stato di compiutezza, ho preferito non procedere in ordine cronologico, ma comparare prima i due testi che presentano maggiori somiglianze dal punto di vista formale e del contenuto, ovvero naturalmente *Caino*, testo originario e quindi di per sé pietra di paragone, e *La leggenda di Caino*, la sua variante cronologicamente più recente. Il ritorno all'origine chiaramente segnalato dall'esistenza di questa variante è infatti un indizio interessante del percorso creativo che ha portato l'autore a comporre (e poi ri-comporre) i nuclei narrativi del testo originario in due testi coerenti, definitivi e indipendenti.

Tra *Poldi* e *Caino* intercorre una differenza sostanziale che l'autore esplora in modo evidente nelle rispettive varianti: laddove in *La bella Poldi* la struttura del poema è un elemento fondante del significato dell'opera, e necessariamente l'equilibrio tra forma e significato cambia nel momento in cui il poema si trasforma in una prosa breve, nel passaggio da *Caino* a *Treni* e da *Caino* alla *Leggenda* ciò che cambia non è il rapporto tra forma e senso, ma il significato dei singoli nuclei narrativi, che si realizza in un processo di stilizzazione e nell'utilizzo di strumenti linguistici tipico di Hrabal.

L'ultima variante di *Caino* riprende il testo originario con straordinaria fedeltà, ricalcandone la trama e l'intreccio, nonché la struttura, la suddivisione in parti che risulta quasi identica all'originale. La narrazione si suddivide in dieci (*Caino*) o nove capitoli (*Leggenda*: i capitoli 10 e 11 del testo originale sono solo accorpati in un'unica sezione) corrispondenti ad altrettante sequenze narrative, disposte in ordine cronologico dal tentato suicidio del protagonista (un giovane capomovimento), al suo salvataggio fortuito, al recupero in ospedale, al faticoso rientro alla vita di ogni giorno di un Paese occupato, ai piani per il futuro con la sua compagna Máša, alla sua morte improvvisa causata da un proiettile vagante. La variante attinge massivamente dal testo originale, tanto che è possibile seguire la narrazione nei due testi in modo sinottico. Gli interventi sostanziali operati dall'autore consistono nell'aggiunta di elementi di senso, di punti esplicativi che si inseriscono nel testo preesistente, modificandolo o talvolta sostituendolo e arricchendone l'aspetto connotativo, oppure nell'integrazione di interi frammenti o passi. Un esempio visivamente chiaro che ripropongo di seguito è rappresentato nella tabella n. 4 a p. 92, che riporta l'incipit dei due testi: il testo lasciato in nero è comune a entrambe le stesure, quello sottolineato è modificato, ma

rintracciabile nella stesura originaria, quello in rosso si trova solo nella data stesura (quindi il testo in rosso tratto da *Caino* è stato eliminato nella variante, quello in rosso nella *Leggenda* è stato aggiunto *ex novo*).

Tabella n. 4: integrazione di elementi di senso – Incipit

Caino	La leggenda di Caino
<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 dennodenně. - A rozesmála se a byl jí viděti zlatý špičák. - Tedy podívejte se mi, slečno, do očí a levou rukou jako pouťový papoušek vytáhněte moji jízdenku, - a zamlul 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 p. 7, I]</p>	<p>Přišel jsem ke staniční kase a řekl jsem slečince: Jízdenku! Kasírka vykoukla okénkem a pravila klid'anko: 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 hyzlila a byla hezká, i když byla ošklivá. Tu jsem se zamyslel a zamlul 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 myslil, 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 blesk. 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 p. 291, Kain odjíždí]</p>

Questa modalità di intervento, che rispecchia il lavoro dell'autore su tutto il testo, è simile per consistenza e sistematicità a quello condotto durante la rielaborazione di *Poldi*, dove però gli elementi cassati sono molti di più. L'aggiunta di nuovo testo non altera lo sviluppo della

trama, che per la maggior parte resta identica al modello originario, tuttavia incide fortemente sul modo della narrazione (modifica la struttura delle singole frasi, spesso allungandole con elementi esplicativi) e sul senso di quanto raccontato (perché aggiunge informazione). Il registro linguistico viene globalmente abbassato nel discorso diretto e indiretto con l'aggiunta di espressioni colloquiali e la modifica di quelle preesistenti in accordo con questa nuova impostazione stilistica, i periodi sono allungati (perlopiù con l'uso di paratassi) e anche la punteggiatura è sistematicamente modificata (si pensi che in *Caino* non si riscontra neppure un punto esclamativo, mentre nella *Leggenda* sono 156). Tutto ciò condiziona la percezione del testo in vari modi: in alcuni casi le modifiche e le aggiunte conferiscono a una situazione originariamente neutra una nota comica, come quando il protagonista in ospedale crede di riconoscere in una ragazza giunta in visita la sua innamorata, ma riceve una bella delusione quando quella si ferma dal paziente accanto a lui. L'episodio è inserito *ex novo* prima di quello preesistente della effettiva visita di Máša al protagonista, e il contrasto tra i due eventi risulta divertente anche a causa del contrasto tra la sconosciuta visitatrice, elegante e ben vestita, e la giovane, timida e goffa Máša, o all'elemento comico già presente in *Caino* di un motociclista con le gambe amputate che in preda allo choc del risveglio getta in aria con forza il vaso da notte e il suo contenuto si va a depositare sul muro sopra al letto del protagonista e sui capelli della povera Máša. In altri casi i passaggi aggiunti provocano un netto effetto di straniamento, come nell'episodio aggiunto *ex novo* del suicidio del dottor Gall, il medico che segue il protagonista nella riabilitazione dopo il tentato suicidio, delle cui ragioni non si capacita. Il protagonista spiega i suoi motivi, puramente „etici ed estetici“, e il dottore – in *Leggenda* – lo emula con successo, bruciandosi vivo. La ricostruzione dell'accaduto (nello scantinato dell'ospedale, dove l'eroe è convocato per presentare la propria testimonianza in presenza di una commissione d'indagine) avviene attraverso i pensieri del protagonista ed è quasi del tutto staccata dalla realtà dei fatti. L'episodio si conclude con l'apprezzamento da parte del protagonista del gesto di Gall.

Dall'osservazione della rielaborazione di *Caino* si evince che – similmente a quanto operato sulla variante di *Poldi* – l'arricchimento, nel processo di variazione, del testo originario con elementi esplicativi e nuovi nuclei di senso, risulta in una notevole limitazione delle possibilità interpretative del testo variante, perché i vari possibili significati sono già esplicitati nel testo e l'atto interpretativo vi è indirizzato. *Caino* e *La leggenda* rappresentano

a mio parere il dialogo tra due fasi specifiche della poetica dell'autore, che volutamente è tornato al testo originario non solo nel senso di un ritorno al suo tema principale, che aveva già sviluppato come vedremo nella novella *Treni*, ma con il chiaro intento di riportare *ad originem* la riflessione sviluppata in primo luogo su quel tema, riproponendo una versione identificabile – pur radicalmente rivista – di *Caino*, cui fa esplicito riferimento nel „Post Scriptum“ al testo.

Nell'ambito del processo della variazione, il rapporto tra il testo originario e l'ultima variante acquista pieno significato se posto a confronto con la variante intermedia, *Treni strettamente sorvegliati*, che con *Caino* condivide in parte la fabula, mentre ne stravolge del tutto l'intreccio e l'equilibrio tra i nuclei narrativi: un esempio lampante riguarda proprio il tema del suicidio, che in *Caino* e in *Leggenda* ha una motivazione puramente ideale e costituisce il momento catartico del testo. In *Treni*, il tentato suicidio non solo è motivato dal fallimento sessuale del protagonista durante il suo primo incontro amoroso con l'innamorata Máša, ma è narrato in un flashback ed è quasi privo di conseguenze: la convalescenza e la rinascita del protagonista non sono raccontate, l'unico motivo permanente è il problema sessuale dell'eroe. In effetti la novella presenta tecniche narrative e contenuti di cui sono privi sia il testo originario, che il racconto breve cui attinge, che la variante più recente. A differenza della *Leggenda*, non mira a trasmettere una nuova versione del tema originario, ma lo sfrutta per comunicare un contenuto diverso e nuovo. La sostanza del testo risiede non più nel racconto, nella modalità di trasmissione dell'informazione, bensì nell'informazione stessa, nel senso. E il senso, il contenuto esplicito, è molto più ricco che negli altri testi legati a *Treni*. La narrazione è suddivisa in sei capitoli che in ordine non cronologico presentano le vicende dell'allievo capomovimento Miloš Hrma, che rientra al lavoro alla stazione di Kostomlaty nell'inverno 1945 dopo tre mesi in ospedale. Il timido Miloš rischia subito la vita quando viene condotto su un treno SS come ritorsione per il ritardo subito da quel trasporto, ma si salva proprio grazie alle cicatrici sui suoi polsi, che inteneriscono l'ufficiale in comando, e viene liberato. La vicenda dell'incidente sessuale e del tentato suicidio sono narrate in retrospettiva, mentre il capomovimento Ladislav Hubička (che in ceco significa bacio), con la passione per le donne, decide di prendere parte ad un'azione partigiana che prevede di far saltare in aria un trasporto SS di armi ed esplosivi. Dopo aver chiesto aiuto alla moglie del capostazione, Miloš riesce a risolvere il suo problema sessuale proprio grazie all'intervento

deciso della partigiana Viktoria Freie (che in tedesco vuol dire libera) mentre sullo sfondo Dresda viene bombardata. Il protagonista porta a termine il suo atto eroico, getta una bomba al centro del convoglio, ma viene mortalmente ferito da un uomo in retroguardia sul treno e fa appena in tempo ad udire l'esplosione di quest'ultimo prima di morire.

Come si intuisce dalla sintesi della novella, *Treni* propone una storia del tutto diversa dal suo modello e dal suo successore, a partire dalla stilizzazione di una realtà del tutto verosimile. Nel racconto esistenziale la realtà entra a far parte del mondo dell'eroe dopo il cambio di prospettiva radicale che sopraggiunge dopo il tentato suicidio, ed egli reagisce a una quantità di nuovi stimoli che prima di quel momento gli erano estranei. Nella *Leggenda* la realtà è relativa, plasmata in senso autoreferenziale dalla soggettività del protagonista fino allo straniamento. In *Treni* la realtà storica è il fondamento dell'intera azione, e la verosimiglianza del racconto di questa realtà è altrettanto fondamentale. La veste stilistica del testo, che quindi diviene strumento del contenuto e non più tratto distintivo dell'opera, è resa adatta allo scopo: la narrazione usa il registro del ceco standard, senza arcaismi, ma con la presenza di molti termini tecnici del mondo ferroviario e militare, mentre nel discorso diretto si riscontrano frequenti espressioni del registro colloquiale contaminato dal tedesco. Altri tratti salienti della nuova struttura del testo sono la già menzionata separazione tra fabula e intreccio e l'abbandono della costruzione a episodi. La novella è in realtà ricca di episodi, che tuttavia hanno ora come presupposto quello di sostenere il rapporto centrale tra realtà presente e memoria (le riflessioni del protagonista basate sui propri ricordi). Il movimento dinamico della narrazione è provocato dallo strumento dell'associazione, della concatenazione di significati. Le associazioni sono di tipo logico: un evento nello svolgimento della storia provoca la memoria, e i ricordi si susseguono anche in più flashback sulla base di questo schema. Quando Miloš viene rapito dalle SS pensa alla propria morte, e per associazione ricorda il proprio tentato suicidio. L'eroe torna lentamente verso la stazione, e associa la camminata lungo i binari al primo incontro con Máša, all'innamoramento avvenuto pitturando un lungo tratto di staccionata, proprio lungo i binari. Lo sguardo sbigottito negli occhi di un cavallo morto vicino alla stazione, come di un testimone silenzioso, ispira nuovamente il ricordo del suicidio, cui segue quello della sua logica causa, il fallimento sessuale con Máša. Questa tecnica di collegamento dei nuclei narrativi è propria del romanzo moderno, e non ha alcun valore strutturale: i medesimi motivi e associazioni possono infatti ripresentarsi più

volte senza ottemperare alle funzioni che gli stessi procedimenti hanno invece nell'epica classica – una ciclicità mnemonica, strutturale e semantica come nel poema *La bella Poldi* –. Le associazioni motivano il simbolismo del racconto e sono un ottimo strumento di presentazioni di temi e motivi importanti nel tessuto narrativo ma marginali per lo svolgimento dell'azione. In *Treni*, le associazioni si spostano da motivi concreti a relazioni sinestetiche e sono sempre valide perché sono sempre motivate dal senso esplicito che le collega a un elemento della narrazione. Così Hubička è sempre legato all'immagine di uno sfrontato Don Giovanni senza paura e il capostazione è un elemento costante di comicità, mentre Máša è un simbolo di purezza e di spontaneità. Esistono inoltre motivi specifici, come quello della sofferenza, sempre collegato agli animali, alle bestie da macello, al colore rosso. Il protagonista stesso, personaggio molto dinamico e al contempo fortemente caratterizzato diviene simbolo di eroismo tragico quando, raggiunta la catarsi (che nel suo caso è l'incontro amoroso con la partigiana Viktoria Freie), segue il suo destino ineluttabile come il più tipico degli eroi della tragedia classica.

In sintesi, la novella presenta una conformazione nuova rispetto ai testi già esaminati, e un tipo diverso di sperimentazione. Cambia profondamente il metodo compositivo, il significato degli elementi formali e della veste stilistica diviene molto relativo a tutto vantaggio dell'esplicitazione del senso, che permea la narrazione ed elimina qualsiasi „vuoto“ semantico che possa portare a un'interpretazione diversa da quella che il testo stesso offre. In questa trasformazione cambiano necessariamente anche i rapporti tra variante e archetipi, questi ultimi utilizzati per la creazione di un'opera di fatto molto più indipendente dai testi di partenza di quanto non lo sia la *Leggenda di Caino*. *Treni strettamente sorvegliati* è il testo hrabaliano che meglio rappresenta il concetto echiano di „suggerimento orientato“: attraverso l'accentuazione di determinati elementi di significato con riferimenti analogici, l'autore guida l'interpretazione del testo in una direzione precisa. Ne consegue una netta e insuperabile chiusura semantica.

5. La solitudine rumorosa – II. variazione –

Una solitudine troppo rumorosa – I club di poesia

Con la *Solitudine* oltrepassiamo il confine cronologico stabilito nell'ipotesi di questa ricerca come punto di svolta nelle poetiche di apertura e chiusura semantiche nei processi creativi di variazione.

Le tre variazioni, come lo stesso autore le denomina, riportano tutte la datazione 1976, tuttavia la reale cronologia di stesura dei tre testi è ricostruibile solo con un margine di probabilità. Alcuni elementi, riportati anche nella nota all'edizione dei testi in *SSBH/9* a cura di Milan Jankovič, testimoniano che l'ordine cronologico di stesura probabilmente corrisponde alla collocazione dei singoli testi dell'unica fonte messa a testo dal curatore, S 9.1, che ho rinvenuto nell'archivio del PNP: il testo intitolato *La solitudine rumorosa*, in versi, è il primo scritto, cui seguono due varianti in prosa, intitolate rispettivamente *II. variazione* e *Una solitudine troppo rumorosa*. Quest'ultima fu la prima a circolare, in forma di samizdat, già dal 1977, e apparve insieme alle altre due dal 1986, nell'edizione samizdat di Václav Kadlec Pražská imaginace [L'immaginazione praghese, poi divenuta omonima casa editrice delle opere complete di Hrabal]. Al 1989 e al 1992 risalgono le prime due edizioni a stampa, pubblicate da Odeon e curate sempre da Milan Jankovič, nel 1994 furono pubblicate per la prima volta tutte e tre le variazioni, nel nono volume di *SSBH*.

Nell'*opera omnia* hrabaliana i testi sono però disposti nell'ordine terza–prima–seconda variazione sulla base di uno „stato di definitezza“ stabilito dall'interpretazione del curatore. Nella mia analisi ho posto in discussione questa scelta, in quanto ritengo che in Hrabal la variazione non rappresenti i vari stadi di perfezionamento di un'opera, ma l'evoluzione dell'elaborazione di un dato oggetto in vari modi, tutti compiuti. Non è possibile quindi attribuire un certo grado di definitezza o indefinitezza ai singoli testi, soprattutto sulla base delle scarsissime testimonianze disponibili. L'unica differenza tra tutte le varianti finora analizzate e le tre „variazioni“ della *Solitudine* risiede nel minore intervallo di tempo in cui le variazioni sono state composte.

Tra i testi che ho preso in esame c'è anche *I club di poesia* (Mladá fronta, Praga 1981), il testo-collage dove sono apparsi per la prima volta al pubblico „ufficiale“ brani da *Una solitudine troppo rumorosa*, ritagliati e alternati con brani tratti da un altro testo hrabaliano,

Un tenero barbaro in forma molto censurata. *I club di poesia* presenta problemi differenti da quelli della *Solitudine*. Innanzitutto anche in *SSBH* la storia di questo testo non è affatto chiara, in primo luogo perché il testo è stato pubblicato nel sedicesimo volume, che contiene dichiaratamente testi di altri autori o anonimi sui quali Hrabal lavorò in vario modo.

Altrettanto scoperta è la ragione per cui i curatori di *SSBH/16* Dostál e Kadlec hanno accettato di pubblicarlo nelle opere complete: ai loro occhi il testo ha valore unicamente come documento delle condizioni vigenti nell'editoria ceca nel periodo della pubblicazione ufficiale del testo, in piena normalizzazione comunista. Infine sussiste un errore grave nel processo editoriale stesso: il testo è pubblicato in *SSBH* con il titolo di *Il club di poesia* (al singolare), in base al titolo del manoscritto S 16.4 selezionato per l'edizione. Tuttavia i curatori dovettero sostituirlo, perché perduto in corso d'opera, con il 16.4a, che reca il titolo *I club di poesia* (al plurale) e ha contenuto diverso da S 16.4. Il titolo è rimasto al singolare, rendendo alquanto difficile il riconoscimento del manoscritto. A questo punto potrei esaminare la versione a stampa e compararla con *SSBH/16*, ma le differenze tra i due testi sono minime e di tipo redazionale, quindi estranee all'autore. C'è da chiedersi se *I club* possa essere propriamente considerato una variante di *Una solitudine troppo rumorosa*.

5.1 Le varianti della *Solitudine* rumorosa

I tre testi presi in esame ripropongono in un certo senso il processo di „variazione sul tema“ già osservato nelle elaborazioni di *La bella Poldi* e *Caino*. Mi sono concentrata sull'analisi del processo di variazione, cioè sui cambiamenti del testo a livello formale, e sull'identificazione del tema, ovvero della componente semantica dell'opera. Data la vicinanza cronologica delle tre stesure, le ho esaminate insieme.

Le variazioni hanno un contenuto simile suddiviso nella stessa struttura di otto capitoli. La prima e la terza condividono anche l'epigrafe iniziale (una parafrasi da Goethe), mentre la seconda ne ha una propria (una citazione da Veniamin Kaverin). Anche la trama è la stessa: il racconto è il monologo interiore del personaggio principale Haň'a, che lavora presso un deposito della carta vecchia sullo sfondo della Praga socialista del dopoguerra. Le sue attività quotidiane, le sue riflessioni e i suoi ricordi costituiscono il corpo della narrazione, composta

in lunghi periodi sulla base di associazioni. Da trent'anni (trentacinque nella terza variazione) Haňt'a imballa carta vecchia in un deposito al centro di Praga, ma invece di lavorare produttivamente e imballare ogni tipo di libro e rivista con la sua pressa idraulica, i libri li legge o li porta a casa propria. Vive in un mondo parallelo in compagnia dei più grandi autori, artisti e pensatori, i cui capolavori colloca nel cuore dei pacchi di libri che confeziona. Il suo capo, insoddisfatto, decide di trasferirlo in un deposito di carta bianca. Haňt'a non riesce ad adattarsi al mondo socialista, che identifica con una nuova pressa gigantesca costruita nel quartiere di Bubny, e tantomeno all'idea di abbandonare il suo mondo di opere d'arte. Per questo motivo, nella conclusione della prima e della seconda variazione, si toglie la vita nella sua pressa idraulica. Nella terza variazione invece l'atto del suicidio nella pressa avviene solo in sogno, e Haňt'a si sveglia in un parco e si allontana. Il finale, dunque, è aperto. In tutte le variazioni, nei primi cinque capitoli il racconto si muove tra i pensieri e i ricordi del protagonista; nel sesto Haňt'a va a visitare la nuova pressa gigante e ne è inorridito; nel settimo apprende del suo prossimo trasferimento, per cui decide (nella prima e seconda variazione), oppure sogna (nella terza) di suicidarsi. Di fatto, quindi, solo un paio di eventi provocano un ulteriore sviluppo della trama, mentre la gran parte del testo è organizzata in base alla ripetizione di motivi e associazioni.

Già la prima variazione presenta una notevole apertura semantica per una duplice ragione: da un lato i singoli motivi e soprattutto la continuità tra questi sono indipendenti dall'azione e dal rapporto di causa ed effetto tipico della narrazione tradizionale. Il meccanismo delle associazioni logiche in *Treni strettamente sorvegliati*, dove il rapporto tra associazione e azione nel racconto è costante ed esplicito, già in questo primo testo è impossibile, perché l'azione in sé è quasi del tutto mancante. Il processo associativo si fonda dunque su sé stesso, sul potenziale generativo di spunti che non sono motivati dall'azione, ma sostengono una struttura estremamente complessa di riferimenti reciproci e sono quindi aperti a molte possibili interpretazioni. Dall'altro lato la struttura stilistica delle tre variazioni tende sempre più alla neutralità: se la prima e la seconda sono caratterizzate in modo sostanziale dal punto di vista linguistico e stilistico, la terza presenta un registro linguistico standard e una costruzione tali da consentire una trasmissione minimamente mediata dell'informazione.

Ho analizzato vari passi delle tre variazioni in modo sinottico, onde evidenziarne visivamente punti di contatto e divergenze, stabilire un eventuale „corpo“ comune e osservare i tipi di interventi operati dall'autore. Il confronto sinottico dei testi è reso possibile dalla loro notevole somiglianza. La prima variazione è composta in lunghi versi e passi in prosa, tuttavia vi è chiaramente riconoscibile un andamento prosastico mancante delle basilari caratteristiche stilistiche di un testo poetico, come una metrica o un andamento ritmico riconoscibile. I versi sono liberi e organizzati in „capitoli“ piuttosto che in strofe. Il ritmo è plasmato dal complesso sistema di ripetizioni presente anche negli altri due testi, mentre sono infrequenti altri tipi di strumenti retorici. Il flusso del discorso ricorda la produzione orale anche per via dell'uso di un registro non standard e colloquiale.

La seconda variazione si sviluppa in una narrazione dai periodi molto più lunghi ed è scritta in una prosa che adotta *in toto* il registro stilistico della lingua parlata, del ceco comune, con una frequentissima presenza di alterazioni soprattutto morfologiche tipiche delle espressioni colloquiali e gergali.

La terza variazione è scritta in ceco standard; i periodi sono per lo più composti da una proposizione principale e una subordinata, o da coordinate. Il testo è molto più simile a quello della prima variazione, nonostante proprio questa presenti una costruzione del discorso condizionata da una modalità espressiva specifica, ovvero il verso.

Ho rilevato che la struttura del testo di tutte e tre le variazioni si basa su un processo compositivo che si realizza nella combinazione ininterrotta di immagini e motivi attraverso la ripetizione di espressioni formulari, le quali in modo indipendente funzionano come elementi di congiunzione tra i singoli motivi. Questo processo compositivo varia di testo in testo solo per ciò che riguarda la quantità di motivi e associazioni legate a un dato momento della narrazione (si hanno di conseguenza singoli capitoli più lunghi o più brevi in una variazione o nell'altra), ma questo non incide in alcun modo sul significato globale dei tre testi. Si tratta di una vera e propria „catena“ di motivi – presente già nella prima variazione – che si alternano nello stesso modo in tutto il testo: è sempre presente un incipit, spesso simile in tutte e tre le variazioni. Seguono il nucleo del motivo – di solito sintetico nella prima variazione e ampliato o rielaborato nelle altre due – e una chiusa data da un'espressione formulare che di solito si ripete nel testo più volte in apertura o chiusura di più motivi. Posso esemplificare visivamente questa struttura riportando la tabella n. 6 a p. 119:

Tabella n. 6: motivi ed espressioni formulari

I. variace	II. variace	III. variace
<p>[...]a pak se / stalo, že jsem přišel domů, / ale cikánka neseděla před prahem, celou noc jsem nespál, / a druhé den jsem nešel do práce a hledal jsem cikánku, / moji cikánku, ale už jsem ji nenašel, 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, přiklášat 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>

Con il colore del rispettivo testo sono evidenziati quegli elementi che si trovano unicamente nel testo dato (ovvero rielaborazione e/o ampliamento del motivo). In rosso ho evidenziato le chiuse formulari, mentre il testo lasciato in nero è comune almeno a due variazioni. Questo esempio riporta la vicenda della morte in campo di concentramento di una zingara amata dal protagonista.

Questa catena di motivi prosegue nello stesso sistema di intrecci, rimandi e ripetizioni fino alla conclusione dei singoli testi, dove si spezza. L'analisi comparativa del finale delle tre variazioni ha dimostrato che anche in questo caso è legittimo parlare di „varianti“. La concordanza quasi totale del contenuto dei tre testi è infatti un aspetto tanto eccezionale

quanto caratteristico della volontà dell'autore di conferire a ciascun testo una chiara identità. La prima variante si chiude in modo tipicamente „poetico“, con un andamento ritmico chiaro basato sulla ripetizione di elementi legati al concetto o al senso di finitezza (l'ultimo pacco, l'ultima verità, l'ultimo minuto), e con numerosi riferimenti alla tradizione classica (si menzionano Seneca e Socrate, Demostene e Platone). La seconda variazione mantiene la stilizzazione dell'espressione orale ed è quindi più esigua nel contenuto, ma più esplicita e ridondante nella sua presentazione: l'uso frequente di similitudini è un elemento distintivo di questo testo in generale, e perdura nella conclusione. Entrambi i testi sono chiusi dal punto di vista del senso, ma semanticamente aperti in quanto presentano una notevole quantità di informazione „vuota“, secondo il concetto di „suggerione“ elaborato da Eco in base al quale il fruitore è stimolato dal testo a „riempire“ con la propria immaginazione e la propria conoscenza il significato che il testo stesso non esplicita. Il concetto di informazione vuota è in Eco legato a quello di „denotazione“, che a mio parere è alla base del processo di variazione di tutti i testi della *Solitudine*, ma raggiunge uno sviluppo notevole in *Una solitudine troppo rumorosa*. Il contenuto comune con la prima e la seconda variazione, di cui la terza opera una certa sintesi, la concatenazione di motivi su una trama quasi inesistente, e un registro linguistico neutro rendono la terza variante un testo fortemente denotativo, pieno di vuoti semantici, privo di indicazioni interpretative, e per di più aperto anche nel senso a causa del finale. In questo caso, quindi, è possibile individuare una direzione opposta a quelle osservate nel processo di variazione dei due gruppi di testi precedentemente esaminati: la „sintesi“ stilistica realizzata nella terza variante della *Solitudine*, dominata dalla rifunzionalizzazione di temi e motivi, provoca uno sforzo interpretativo potenzialmente molto vario e punta chiaramente a una apertura semantica.

Conclusioni

Nei capitoli precedenti dedicati all'analisi testuale di *La bella Poldi*, *Caino* e *La solitudine rumorosa* ho provato a identificare le modifiche e i cambiamenti principali che l'autore ha attuato sui testi originari compiuti e le conseguenze che tali modifiche hanno avuto sulle successive varianti, nonché i risultati di questo processo rispetto al concetto echiano di *apertura*. Ritengo che gli esempi su cui ho fondato la mia ricerca abbiano ben rappresentato le

diverse modalità con cui l'autore ha dato forma e significato ai testi originari e li ha rielaborati poi in nuove creazioni artistiche. Ho avuto modo di osservare la relazione *testo–variazione–apertura* sulla base dell'ipotesi avanzata da Michael Špirit, che prevedeva due opposte tendenze nella chiusura e apertura di testo e significato attraverso la stesura di varianti su una base cronologica stabilita alla svolta del 1970. I testi scritti negli anni Cinquanta e poi rielaborati e in quella nuova forma pubblicati fino al 1969 hanno nelle loro versioni originarie le caratteristiche di una composizione formalmente chiusa, ma sono semanticamente aperti a molte possibili interpretazioni. Al contrario, i testi scritti a partire dal 1970 presentano, nell'ipotesi cui mi sono attenuta, un carattere di spiccata apertura semantica nelle varianti piuttosto che nelle versioni originarie. Nel corso dell'analisi testuale ho rilevato numerosi aspetti di somiglianza e differenza tra i gruppi di testi studiati, che è opportuno ricapitolare.

I testi *La bella Poldi – epos*, *Caino – racconto esistenziale* (e *Una scialba stazione*) con le relative varianti fanno parte dell'opera hrabaliana *antecedente* al 1970, e i risultati dell'analisi testuale confermano globalmente quanto ipotizzato da Michael Špirit sulle trasformazioni dal testo originario alla variante. L'esempio più lampante di variante diametralmente opposta al testo originario è proprio *La bella Poldi*. Il testo, nella sua versione originaria datata 1950, possiede le caratteristiche strutturali del poema epico classico e un contenuto frammentario sviluppato sullo sfondo dell'acciaieria Poldi di Kladno: non ci sono fabula e intreccio veri e propri, tuttavia la struttura a episodi in parte narrativi e diegetici, in parte descrittivi, sono un richiamo evidente all'epica classica. Esiste un eroe, il personaggio principale del lavoratore volontario – il brigadník, figura tipica della realtà socialista e comunista – che si muove nel mondo dell'acciaieria, tuttavia la trama, l'azione, non sono gli elementi fondamentali del componimento, giacché il poema stesso si configura come stilizzazione poetica della realtà a Poldi. Dal punto di vista dello stile, il poema è una composizione formalmente del tutto coerente; si riscontrano elementi sperimentali (frasi mozze, dialoghi *nonsense*, ecc.) in un ordine complesso, logicamente non motivato, di strofe di tipo episodico, che si distinguono per l'uso di raffinati artifici retorici – anch'essi tipici dell'epica classica, come le espressioni formulari e le figure di suono atte alla costruzione del ritmo. Proprio la composizione è un elemento decisivo della *chiusura* testuale di *Poldi*, e al contempo della sua *apertura* semantica: il poema si sviluppa (ancora una volta, in modo molto „classicheggiante“) secondo il movimento circolare dal sonetto introduttivo a quello conclusivo, e entro questi meridiani

raggiunge gradualmente una notevole tensione basata sull'uso insistente dell'anafora (la strofa „můj život“, „la mia vita“), sulla lirica dell'ultima strofa e sul lungo passaggio in prosa denominato „Úbor“ [Dresscode], che conclude il testo in un massacro di concetti e personaggi e il cui contenuto sanguinoso rafforza la suggestione di dolore e morte, che nel testo sono altrettanto presenti, fino al suo vertice, rappresentato dalla morte dell'eroe e dal suo funerale. Il testo, dunque, è chiuso dal punto di vista stilistico e anche dei motivi; il significato, o i significati, sono però del tutto non evidenti, in attesa di un'interpretazione che il testo quasi richiede al fruitore, giacché restano inespressi e non motivati.

La bella Poldi nella variante testuale presenta uno spostamento radicale già nel cambiamento evidente di forma da componimento poetico fortemente stilizzato a prosa breve. Accanto alla perdita dell'intera struttura, che nel testo poetico svolgeva un'azione importantissima a livello ritmico e sosteneva il movimento dei nuclei di senso attraverso la disposizione di versi e figure retoriche, si perde nel racconto anche una parte consistente di contenuto. Molti episodi del poema vengono infatti eliminati nel passaggio alla prosa breve (entrambi i sonetti, tutte le strofe di chiaro carattere sperimentale) inclusa la sezione finale Úbor, sostituita da una conclusione narrativa incentrata sul racconto dell'eroe di svariate attività e riflessioni svolte al mattino presto sulla strada per il lavoro. Nonostante la conclusione del racconto presenti una certa ciclicità di elementi narrativi, il significato è definito dall'univocità del contenuto. Tutti gli altri spunti, stimoli all'interpretazione che nel poema si susseguivano in abbondanza nella collaborazione di elementi stilistici e di contenuto, nel racconto sono stati eliminati o livellati.

Il racconto esistenziale *Caino* e le sue varianti rappresentano in questa ricerca un esempio differente dal precedente per vari motivi: dal punto di vista della costruzione del testo, i cambiamenti dovuti al processo di variazione si manifestano nello stesso ambito, quello della prosa. Il testo originario „esistenziale“ *Caino* (1949), coevo del poema *Poldi*, è infatti una prosa breve, così come in prosa sono le sue varianti. Come in *Poldi*, anche in *Caino* il sottotitolo del testo originario ha una funzione didattica: *Caino* è infatti una narrazione di intensa esperienza soggettiva e congiunge un modo narrativo specifico con il tema biblico di Caino e con i temi del suicidio, della predestinazione e della guerra. Il senso del testo si conclude con la morte dell'eroe, tuttavia il significato rimane aperto perché alcuni aspetti tematici del testo non vengono elaborati e vanno quindi a costituire ottimi spunti di interpretazione. Tra le due varianti di *Caino*, evidente è la somiglianza della più tarda, *La*

leggenda di Caino, con il testo originario. In questo caso ho rilevato un altro aspetto indicato da Michael Špirit come tipico delle rielaborazioni degli anni Sessanta, ovvero la corrispondenza di contenuto tra testo originario e variante. Ad eccezione di alcuni passaggi inseriti *ex novo* nel testo rielaborato e comunque attivi nell'indirizzare il testo verso una chiusura semantica (come il suicidio del dottor Gall e la visita a sfondo comico della ragazza sconosciuta in ospedale), *Caino* e *La leggenda* sono identici nel contenuto: la rielaborazione ha infatti avuto luogo nella resa stilistica del medesimo contenuto, all'insegna del chiarimento, dell'esplicitazione del senso, che al contempo unifica il testo dal punto di vista semantico e gli conferisce un carattere fortemente stilizzato nel vero senso della parola, ovvero di un racconto dalla soggettività molto improbabile, quasi straniante.

Il processo di graduale costruzione del senso evidente, questa volta dedicato alla resa di un'azione totalmente verosimile, è l'elemento più rilevante della variante *Treni strettamente sorvegliati*, dove l'autore ha utilizzato da una parte lo stesso materiale di *Caino* (il racconto del suicidio) e di un altro testo ancora più breve, *Una scialba stazione* (gli episodi comici di caratterizzazione dei personaggi) e lo ha poi ampliato con nuovi motivi, modificando quelli preesistenti in modo da accordarli e integrarli tra loro in un racconto dominato dal senso logico (ad es. il suicidio e la morte dell'eroe vengono motivati). In questo caso il significato del testo non può che essere chiuso: i temi e i motivi tratti da *Caino* vengono ricostruiti nella loro interezza in un nuovo, sensato ordine di eventi. *Treni* acquisisce l'aspetto della tragedia classica con i suoi meccanismi di necessità ed ineluttabilità, per quanto adattata a una percezione moderna del mondo reale e ad un certo „realismo“, ovvero alla verosimiglianza del mondo letterario in cui si colloca.

Il processo creativo della variazione segue nei tre testi della *Solitudine rumorosa* un percorso estetico apparentemente simile a quello di *La bella Poldi*, che si rivela però semanticamente opposto. In primo luogo è necessario ribadire che a differenza di *Poldi* e *Caino*, il testo originario della *Solitudine* venne diffuso per la prima volta insieme alle sue varianti, ben nove anni dopo la prima pubblicazione (per quanto in forma di samizdat) della terza variante, *Una solitudine troppo rumorosa*. I testi della prima, della seconda e della terza variazione, come li chiama l'autore stesso, sono chiaramente elaborati uno dopo l'altro in un arco di tempo di pochi anni e si caratterizzano per una notevolissima e reciproca concordanza del contenuto, a partire dai motivi che si avvicinano nei testi fino alle espressioni formulari che fungono da

collegamento tra un episodio narrativo e l'altro. La rielaborazione anche in questo caso si proietta su una cura scrupolosa degli elementi stilistici dei testi, tuttavia sistematicamente indirizzata all'apertura semantica, attraverso il rimaneggiamento dei vari elementi formali. La prima variazione è una composizione poetica in verso libero con frequenti passi prosastici, e proprio per la costruzione stilizzata unita ai registri linguistici utilizzati (il ceco comune e colloquiale) appare fortemente caratterizzata proprio nello stile. Per la seconda variazione l'autore ha preferito una stesura in prosa, tuttavia contraddistinta da un registro linguistico esclusivamente colloquiale, talvolta gergale, in un monologo molto coerente con il discorso parlato, che presenta frasi lunghe e paratattiche e frequenti ripetizioni e ridondanze. Un elemento fondamentale relativo ad entrambi i testi menzionati risiede nel fatto che sin dal principio, ovvero nella prima stesura e nella prima variante della *Solitudine*, il testo si presenta come chiuso dal punto di vista del senso (il protagonista commette suicidio), ma aperto da quello semantico. Entrambi i testi, infatti, abbondano di quella che Eco definisce informazione „vuota“, e che il fruitore è legittimato a riempire con le proprie immaginazione e conoscenza. Il concetto di vuoto è legato a quello di suggestione, che a mio parere rappresenta un punto nevralgico del processo di variazione nella *Solitudine*: il fruitore, ovvero la comunità di lettori che recepisce il testo, è dal testo stesso provocato a „riempire“ di significato i vari nuclei semantici sulla sola base delle proprie conoscenze. Il funzionamento di questo processo interpretativo che in qualche modo il testo *esige* si osserva in ognuna delle variazioni, ma raggiunge lo stato di maggiore compimento nella terza, *Una solitudine troppo rumorosa*: il testo, con tutti (o quasi) gli elementi di contenuto comuni a tutte e tre le variazioni, si avvicina infatti alla „denotazione“ grazie al registro linguistico del ceco standard in cui è scritto. Fattore decisivo per il raggiungimento di questo stato è la modifica della conclusione, che rende il testo aperto anche dal punto di vista del senso (il protagonista sogna il proprio suicidio, ma si sveglia e si allontana).

Questo ultimo gruppo di testi varianti (degli anni Settanta) presenta dunque il processo opposto a quello osservato nei primi due analizzati (degli anni Sessanta), che prevede l'aggiunta, nella variante testuale, di una cornice di senso determinata, chiara e quanto più univoca possibile, assente nel testo originario. Il risultato di questa manipolazione è una notevole diminuzione delle interpretazioni possibili del testo variato.

Come è possibile quindi definire il concetto di „variante hrabaliana“? In parte forse, una risposta a questa domanda può trovarsi nella riflessione sulla continuità tra il processo della variazione e la scrittura di questo autore in assoluto. L'intratestualità e l'intertestualità orientate verso la propria produzione e verso opere altrui sono espedienti palesi già dalla comparazione di due qualsiasi opere di Hrabal. La ricerca condotta in questa Tesi dimostra che la composizione di varianti testuali – compiute, e autonome – occupa un posto specifico nella poetica dell'autore, in concordanza con la tendenza alla ripetizione di temi e motivi, personaggi e finanche interi stralci di discorso. Si potrebbe definirla come il suo livello più alto: la variante hrabaliana dunque non è mai una mera „seconda redazione“ di un dato testo, né la rielaborazione di un dato contenuto in una nuova organizzazione formale, giacché questo è già un elemento comune a molti testi dell'autore, che sono per così dire sempre in reciproco contatto. Nulla ha a che vedere, inoltre, con un lavoro sulla perfettibilità dell'opera attraverso una serie di radicali correzioni, prospettiva del tutto avulsa da qualsiasi ipotesi di interpretazione di questo processo. La stesura di una nuova variante è invece la ricerca delle nuove possibilità *semantiche* di un testo come insieme di significati potenzialmente altri, che si realizza attraverso la riapertura e la nuova creazione dell'insieme preesistente – come abbiamo osservato, sia verso un'apertura semantica che nella direzione opposta –, ed è quindi anche ricerca non solo delle sue potenzialità interpretative, ma anche di quelle comunicative, attraverso l'indicazione di una direzione certa, oppure con la proposta di forme vuote.

Nel corso di questo lavoro si sono presentate molteplici strade da percorrere per approfondire lo studio dell'opera di Hrabal. Nella mia Tesi ho privilegiato la critica del testo, perché sono convinta che gli elementi fondanti di prodotti artistici tanto complessi e mutevoli come quelli qui presentati possano essere identificati solo attraverso uno studio approfondito del materiale testuale, da una prospettiva equidistante tanto dall'analisi del microscopico quanto da una riflessione superficiale, o anche trascendente. Questo approccio mi ha permesso di dimostrare, ad esempio, che le varianti hrabaliane meriterebbero un'edizione critica che fino ad oggi è mancata e che consentirebbe di ricostruire aspetti importantissimi della poetica dell'autore sulla base del materiale più affidabile di tutti, l'opera d'arte. Negli archivi del PNP a Praga si trova una quantità enorme di materiale non organizzato che tornerebbe molto utile in un lavoro del genere, se gestito da testologi e filologi professionisti in modo sistematico, cosa che io non avrei potuto fare in questa occasione. Inoltre mi sono accorta che in vista di

un'indagine approfondita sul movimento dinamico che i testologi e filologi cechi e italiani associano alle correzioni e alle nuove redazioni dei testi d'autore, movimento che in Hrabal ha dimostrato di raggiungere livelli altissimi di perfezione, l'analisi testuale necessiterebbe di un ulteriore „apparato“ dedicato all'analisi di temi e motivi ricorrenti. È cosa nota che questi si ripetano tanto nella variante di un dato testo quanto in tutta la produzione dell'autore, tuttavia un aspetto interessante emerso nel corso della mia ricerca è che agli stessi motivi e temi, e addirittura citazioni e autocitazioni vengono di volta in volta attribuiti nuovi significati secondo un chiaro processo di rifunzionalizzazione, che porta spessissimo alla modifica, anche sostanziale, della citazione o autocitazione originale. Aumentano notevolmente, quindi, i cosiddetti intertesti, che solo una collaborazione efficace di ricerca testologica e critico-letteraria trasversale sarebbe in grado di svelare. Tra i risultati di questa Tesi è presente dunque anche una sfida per future ricerche, di cui ho proposto solo i primi passi. Il risultato più significativo di questo lavoro risiede senza dubbio nella consapevolezza, ora consolidata, che la „variante hrabaliana“ è, teoricamente e praticamente, molto più di quanto finora indagato.

Bibliografie

Primární literatura je detailně zaznamenána na s. 23–32 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 Matonoha, AV ČR, Praha 2002, s. 117–128.

Catalano A., *Sole rosso su Praga. La letteratura ceca tra socialismo e underground (1945–1959). Un'interpretazione*, Bulzoni, Roma 2004.

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, Filosofía, 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*, 2002, č. 22, 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 Piša, 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 Frýbort, 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 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. 35–46.

Flaišman, J., Kosák, M.:

- „Nejisté ediční pole (I.)“, in *Kritická Příloha Revolver Revue*, 2001, č. 21, 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.

Karčík 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 Zúmr, 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 Zúmr, Prostor, Praha 1990, s. 37–40.

Lichačov D. S., *Textologie – Stručný nástin*, př. Jitka Komendová, komentářem doprovodili Jitka Komendová, Michal Kosák a Jakub Sichálek, 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. (edd.), *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 Revue, 2002, č. 24, 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, 2009, č. 2, 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.