

Ivo Pospíšil (Brno)

## “Literatura blahodárného skřípotu a tření”: Žánr – poetika – styl v díle Jozefa Hnitky

✂ **Кључне речи:**  
*literatura blahodárného skřípotu a tření, kronika, stylistické a žánrové prostředky brzdění axiologického procesu, obtížné poznávání světa, poetika ambivalence a znejistění, styl každodenní pravdy, démonické a archetypální.*

У раду се анализира роман-хроника готово заборављеног словачког прозног писца Јозефа Гнитке (1913–1992), чији се стваралачки приступ назива „књижевношћу благотворног шкрипања и трења“. Жанровска структура, језик и стил неретко стоје у међусобно противречном односу, изражавајући ауторско уверење да је свет кудикамо комплекснији од онога што се може приказати традиционалним моделом књижевности.

“**N**áboženství bude nahrazeno důvěrou člověka k člověku”, říká se – ale slovensky – v románu Jozefa Hnitky *Blesky nad košiarom* – rukopis posléze navždy zmizel. Je to věta jednoduchá, ale její prostinké poselství je dodnes jen utopii, tato naivní větička se nikdy v žádném režimu nebo systému či církvi nenaplnila. A přitom jde jen vyjád-

ření podobné slovům Ježíše Krista nebo jiných myslitelů – jejichž učení se záměrně deformovalo a zneužívalo – lidí čistých duší. Jako by tato věta čněla jako nemá výčitka i v životě samotného spisovatele, který rozhodně neměl na růžích ustláno.<sup>1)</sup> Jozef Hnitka (1913–1992) – když pomíneme zmíněný románový rukopis, který se ztratil,

1) Studie je založena na materiálu nejnovějšího výboru z díla Jozefa Hnitky: *Jozef Hnitka: Transfúzia. Výber z diela. Petrus, Polárna 6, Bratislava 2003, ilustrovala Vilma Hnitková-Urbanová, editorská úprava, úvod a kalendárium Mária Bátorová*. Slovenská literárni vĕdkynĕ doc. PhDr. Mária Bátorová, DrSc., editovala výbor z díla svého otce, spisovatele podivuhodného osudu. Kniha vyšla s finančním příspěvkem Ministerstva kultury Slovenské republiky a spisovatelových synů. Jozef Hnitka, jehož jméno nestálo za zaznamenání ani

je autorem jednoho románu a řady povídek, většinou s dominantní tematikou Slovenského národního povstání.

Základním přístupem k realitě, který se projevuje na úrovni jazyka, stylu, poetiky a žánru, je, jak jsme to obrazně nazvali, "poetika blahodárného skřípotu a tření", tj. zne-

snadňování recepce literární výpovědi, jakási neelegantnost, drsnost a syrovost poetiky, jejímž hlavním rysem je negace schematického vidění skutečnosti, neustálé zpochybňování hodnotové hierarchie a záměrné, intencionální zpochybňování černobílého vidění světa.

264

autorům Slovníku slovenských spisovatelů vydaného pražským nakladatelstvím LIBRI roku 1999 (kolektiv autorů pod vedením Valéra Mikuly), se narodil v Turzovce roku 1913, otec se roku 1919 vrací z ruského zajetí, pak měšťanská škola v Levici, kněžský seminář v Nitře (1929–1930), učitelský ústav v Levici, vojenská služba a pak setkání s životní družkou Vilmou Urbanovou v Čadci (rod pocházel z Uherského Hradiště), 1938 vstupuje do komunistické strany. Učitelské povolání a psaní literatury, ale také politická činnost: v roce 1944 byl jako ilegální pracovník vězněn v Ilavě. Účastnil se Slovenského národního povstání, je propuštěn ze státních služeb, po osvobození se stává předsedou národního výboru v Čadci. V době ideologických honů na čarodějnice, tedy neposlušné a samostatné či jinak myslící, se stává obětí, je kritizován zejména za román *Křížové štácie* (1949), který pak vycházel na pokračování v kanadských krajanských novinách. Pak už jen přehlížení, vytlačování a ignorance. Životní dráhu svého otce líčí jeho dcera v kalendáriu s řadou materiálů a dokladů. Dokonce ani po roce 1990 to neměl jednoduché – rehabilitoval ho až Spolok slovenských spisovateľov; ještě roku 1989, kdy žádá o znovupřijetí do Svazu slovenských spisovatelů, se mu nedostává od tehdejších funkcionářů odpovědi.

Kdo byl však Jozef Hnitka jako spisovatel, jaký byl jeho autorský typ? V podstatě mu umožnili ukázat jen povídkářské umění, jeden román se ztratil, jiný byl nadlouho odsouzen. Výbor obsahuje dvoudílný román *Křížové štácie* a pak sérii povídek, doslov Antona Hykische *Křížové štácie života a diela Jozefa Hnitku* a kromě zmíněného kalendária fotografie ze spisovatelova života. A. Hykisch řadí ve své studii J. Hnitku do generace Horova, Kostry, Bednára, Tataruky či Zelinové, mezi levicové intelektuály, kteří zpočátku sepnuli svůj osud s komunistickým hnutím, zachovali si však svou samostatnost, a byli proto odsunuti do nebytí, zapomnění, emigrace apod.

Román *Křížové štácie* vyšel v Bratislavě roku 1949 a je budován na modelu kronikové scenérie, vesnice s řadou postav a postavíček a dvěma dominantními, oponujícími si postavami, které v sobě tají niterné poselství, každý trochu jiné, ale od tupého okolí se liší trváním na principech a nadosobním ideálu: mladý, sociálně orientovaný intelektuál a kněz – dvě polohy, mezi nimiž se v mladý Hnitka pohyboval. Hykisch správně spojuje tento román se sociografií, která je tu reziduem 30. let (viz maďarskou sociografií, B. Illyés), ale současně jsou tu spojitosti s jinými slovanskými literaturami – kronikou a ruským vizionářstvím. Poetika selského realismu, syrový realismus, skepse, hořký obraz světa, který se zmítá na pokraji propasti. Již zde je vidět Hnitkovo antropologické východisko: měřítkem mu nejsou abstraktní systémy, ale lidé tvořící poměry, jejich lidská úroveň. To mu v době inženýrů lidských duší nemohlo neuškodit. Jeho povídky jsou v svérázným, syrovým a drsným obrazem Slovenska a jeho povstání, obrazem neidealizovaným, spíše hořkým (*Hanibal, V klepci, Útek z rakvy, Návrat Fera Pajera*), povídka *Jabloň* je projevem toho, čemu se dříve idealisticky říkalo "zrazená" nebo "nedokončená" revoluce: rozměňování ideálů, které degenerují a stávají se nehodnověrnými. A titulní povídka *Transfúzia* o sovětskémn zajatci, který dobrovolně končí život v ostatných drátech koncentráku, když vidí přijíždějící vítěznou Sovětskou armádu, již žádného dalšího výkladu nepotřebuje.

Východisko tohoto postupu najdeme již v románu *Křížové štácie* (1949), který se odehrává ve 20. letech na Kysuci. Žánrový půdorys – tradiční tzv. románová kronika s mytickými a fantastickými rysy – se stala velmi populární již za časů končícího romantismu a počínajícího realismu, nový dech nabrala však i v období novorealismu a moderny, tj. na počátku 20. století. Vyskytovala se v podstatě vždy v situacích přelomu, přechodu, v tranzitivních pásmech společenského a literárního vývoje.

Dějiny literatury zaznamenaly několik žánrů, které – nehledě na vnitřní proměny – uchovávají vlastní stabilitu, konsistentnost, nevzdávají se svých tvarově obsahových základů. Jedním z nich je právě kronika, již jsme se zabývali ve třech monografiích (Pospíšil 1983; 1986; 1988). Jde o rozsáhlý materiál, který může být nahlížen z různých zorných úhlů. V práci *Labyrint kroniky* jsme na materiálu několika národních literatur doložili, že hybatelem tohoto literárního tvaru je obecně platný rozpor žánru a jeho metody: napětí mezi nimi se vybíjí také tím, že žánr a metoda koexistují v kontrastním propojení. Na tomto základě jsme budovali typologii kroniky jako soubor čtyř tvarů (kroniky, romanizované kroniky, románové kroniky a kronikalizovaného románu) (Hykisch 2003: 20–21). Přitom ve všech těchto typech kroniky se zachovává určité sémantické jádro, které je společné; vnímatel vždy rozpozná tento základ, a tudíž i vývojovou kontinuitu žánru. Zmíněné kronikové typy se od sebe liší, ale mají společnou architektoniku vidění světa, tedy základní dynamický, konstrukční model, který v sobě nese pevně stanovený soubor tvarově obsahových determinant.

Tuto charakteristiku lze ovšem ještě zobecnit, ztuhnit v konfrontaci s jinými kronikovými tvary, zejména s těmi, v nichž se do výchozí struktury integrují jiné útvary. Schopnost pohlcování jiných literárních

tvarů, aniž by se zásadně změnil kronikový model, je podstatným rysem žánru. Ukazuje se, že nejen časové, ale i prostorové charakteristiky kroniky souvisejí mnohem úžeji a společně tvoří různé funkce časové dominanty. Čas je nejen rámcem žánru (vše se odehrává v subjektivně uvědomovanému proudu času, s nímž je spojena kategorie změny), ale i jeho základní výstavbovou jednotkou. Jeho povaha je ambivalentní: je znakem konečnosti, pomíjivosti, ale také opakovanosti, nekonečnosti, v níž počátek je zároveň koncem a konec počátkem. Proto se v literatuře '60–'80. let 20. století kronika tak často spojuje s mytologickými konstrukcemi. V tomto smyslu se dokonce ocitá na vrcholu nové vlny nejen v literatuře, ale v lidském myšlení vůbec. A. Bělorusec ve studii *Zájem o nekonečno* (Belorusec 1986: 223–240) dokládá na materiálu světové literatury, že hledání kořenů v minulosti směřuje vlastně k budoucímu myšlení, že současně se tvářící tvorba může být nálepkou odrážející jen povrch našeho přelomového věku. Podle autora prožívá dnešní myšlení a umění podobný zlom jako před dvěma tisíci lety, kdy se utvářely nové systémy ve filozofii a teologii. Pociťuje se potřeba posunů, ale věda ještě není často schopna poskytnout nezbytné informace. Představa roztržitého, kvantovaného času, času diskontinuálně kontinuálního, zakřiveného je vlastní nejen moderní fyzice, ale také moderní literatuře. Kořeny tohoto myšlení jsou společné – spočívají v mýtu. Kronikové vidění světa se tak po tisíciletích znovu setkává (například u G. Garcíi Márqueze nebo Othara Čiladze) se svým dávným souputníkem.

Ambivalentní pojetí času v kronice je hlavním předpokladem soudržnosti žánru, ale i jeho “uvolněnosti”, která se projevuje ve struktuře syžetových linií. Představuje pevný základ uměleckého tvaru, na němž stojí další slovesné nadstavby. Kontinuitu žánru, který

se mění, ale zároveň nadále setrvává ve své prapůvodní podstatě, se pokusíme demonstrovat na několika dílech současné literatury, která nebývají pokládána přímo za kroniky: obsahují zpravidla ještě jiné slovesné útvary, směřující k mýtu nebo k sociálně psychologickému románu. Přesto základním výstavbovým principem zůstává ambivalentnost kronikového času, která určuje kompoziční rysy děl a jejich poetiku. Architektonika kronikového vidění světa vzniká skloubením různých projevů této časové ambivalentnosti, v níž čas vystupuje jako znak pomíjivosti a konečnosti lidského bytí, a je tudíž různým způsobem brzděn, i jako znak nekonečnosti, opakovanosti, cykličnosti života.

Postupné, chronologické vedení děje je v kronikovém žánru spojeno s pomíjivostí a konečností lidského bytí. Dílo začíná líčením lokality a postav, které ji obývají, končí obvykle zánikem lidí, likvidací, narušením nebo opuštěním lokality. Čas jako nositel změny je také nositelem zániku, znamením konce a konečnosti. Tyto rysy jsme již jinde demonstrovali na několika dílech (Čiladze 1976; Fuks 1983; Jaroš 1979; Štěpán 1985; Šikula 1976). Někde jsou to "hodiny velké jako skříň", které měří čas a odkazují k pomíjivosti života, jinde kokrhající kohout, sluneční hodiny, hodiny a hodináři upomínající u rakváře na všudypřítomnost smrti.

Ambivalentnost času se např. v románu L. Fukse *Vévodkyně a kuchařka* projevuje přímo v jedné pasáži: hrozivé memento smrti, které hodiny představují, se v průběhu výpovědi mění na dekorační předmět, který zdobí nikoli prostory smrti, ale naopak salóny bouřlivě kypícího života. Podivné zvuky, které vycházejí z klekátko a jsou také znakem nelítostně plynoucího času a předzvěstí konce, způsobuje červotoč, tedy symbol ničivé síly, ale také všední banalita. Kategorie tajemství, tajemné signály, předzvěsti a jevy jsou také přirozenou součástí

klasické románové kroniky. Objevují se u M. J. Saltykova-Ščedrina v *Golovlevském panstvu* (proroctví o kohoutkovi, který zničí nosnící, tedy o Jidáškově a jeho matce), v nejasném explicitu jeho *Dějiny jednoho města*, v *Městečku Okurovu* Maxima Gorkého, v němž tajemný bednář obíjí kolem města obruč. Tyto tajemné náznaky mají jednak anticipační úlohu, scelují, stmelují syžet, jednak jsou projevem ambivalentnosti času, tedy jeho nekonečnosti, která představuje i nekonečnost života, i jeho ničivé síly, způsobující pomíjivost a přechodnost. Ambivalentnost je obsažena v samotném pojmu pomíjivosti: něco odchází, ale základ zůstává. Pozoruhodným rysem ambivalentnosti času je v tomto románu zrcadlení. Ve fantasmagorických pasážích o zrcadlech je dvojitý smysl: jednak srovnání s lidským životem, jednak ukázání na podstatu bytí, totiž reflexi reality, možnost nahlížet ji z různých úhlů, ale také možnost opakování návratů těchže předmětů; samo zrození už v sobě nese zárodek zániku, zánik je počátkem nového vzrůstu. Zrcadlovoost však jako by vystupovala z těchto explicitních pasáží a pronikala do kompozice díla.

Čas jako ambivalentní znak nekonečnosti i konečnosti je příčinou zániku i zrození. Proto je i kroniková koncepce času ambivalentní: žánr kroniky od původních tvarů starověkého a středověkého analistického zápisu až po nové hybridní literární tvary s kronikovým podložím spočívá ve sledování toku času a změn, které přináší. Současně se však manifestuje odpor proti nezvratitelnosti časového proudu; čas je různými prostředky brzděn. V klasické románové kronice 19. století se odpor proti toku času projevuje v koncepci jedné časové řady. Obvykle se líčí život skupiny lidí, který končí jejich smrtí. Takto jsou například koncipovány románové kroniky ruských autorů (N. S. Leskov, M. J. Saltykov-Ščedrin). S náznaky u Saltykova-

Ščedrina, a především v “okurovském cyklu” Maxima Gorkého, se však tato koncepce narušuje, překonává se dalšími a zejména naznačením budoucí vývojové linie. S koncepcí jedné časové řady úzce souvisí také kronikové pojetí smrti, která je viděna v dvojí projekci: jako jev, kterému se klade odpor, a jako jev tabuový. Také velká frekvence skazových partií dokládá snahu o “brzdění” času: zpomaluje tok času, nahlíží děj z několika stran, rozkládá čas na řadu drobných úseček. Podobně se “brzdění” času projevuje i v minulostní orientaci kroniky. Některé sféry života se v klasické kronice vyčleňují z proudu času, jako by nepatřily do jeho domény. Tyto “mimočasové” kategorie (například u Leskova “žitije”, tj. mučednický život, “staraja skazka”, tj. idealizovaná minulost patriarchální Rusi), všechny tyto pokusy o “zastavení”, “brzdění” času jsou projevem jeho ambivalentnosti: “zastavení” souvisí se záchranou lidského života, s odvrácením smrti, narušování jednoznačné orientace na ustrnutí a zastavení svědčí o funkci času jako projevu nekonečnosti života.

Také v moderních literárních tvarech s kronikovým půdorysem se toto brzdění silně projevuje (zastavování času, jeho drobení, opakování). Tyto rysy podporují *loci communes*. (opakování obrazu hodin velkých jako skříň, jinde Straussův valčík Na krásném modrém Dunaji, někde zase opakující se motiv včel a včelí královny nebo narátory vstupů, které narušují nekonečně plynoucí čas). Drobení a štěpení času se projevuje také v globální vyprávěcí strategii: v kompozičním zrcadlení a permanentním střídání pohledů. Narušením jednosměrnosti časového proudu je také líčení náhodnosti nebo nepřítomnosti smrti. Smrt je ukazována jako odpudivý, hrůzný jev, ale zároveň jako jev náhodný, nesystémový.

Specifickým prostředkem brzdění času je tzv. kroniková prostorová pulzace (termínu

jsme poprvé použili v monografii Ruská románová kronika): práce s uměleckým prostorem a časem se stává funkcí časové dominanty. Kronikový prostor pulzuje mezi mikroprostředím a “velkým světem”, pohyb má východisko v jedné lokalitě a stále se do ní vrací.

Jedním ze způsobů práce s prostorem jako funkcí časové dominanty je jev, který jsme nazvali poetikou konkrétního. Orientace na omezenou prostorovou entitu vede v románové kronice k zvýraznění podílu uměleckého detailu. Je zde natolik důležitý, že lze dokonce hovořit o uměleckém detailu jako základním stavebním komponentu díla. Projevuje se už ve staré kronice středověké, kde se omezuje na soubory informací, zasvěcené popisy životního způsobu, obyčejů nebo ideologických fines. Nekonečné výčty přírodních jevů, jídel, pracovních postupů se objevují v ruské románové kronice 19. století (Sergej T. Aksakov, Nikolaj S. Leskov) i v české kronice počátku 20. století (Alois Jirásek, Alois a Vilém Mrštíkovi, Josef Holeček). Také v moderním kronikalizovaném románu hraje poetika konkrétního důležitou úlohu. Její hlavní funkcí je rozšiřování a smršťování času: v tlaku bohatých výčtů se redukuje úloha času jako nositele změny, čas je jakoby nepřítomný.

“Odstoupení” času, nalezení jakési “mimočasovosti”, je dalším konstrukčním rysem žánru. Jedním ze závažných prostředků mimočasovosti je prostor idyly, v němž jako by neplatily nelítostné časové zákony. Mimočasovost je úzce propojena se zmíněnou prostorovou pulzací: relativní izolovanost lokality vytváří oblast, v níž platí časová nehybnost, neboť stav idyly vzniká dosažením ideálu. Odlišnost tohoto “mimočasového” prostoru a “velkého světa” vytváří však přirozené napětí, které se vybíjí v různých konfliktech a srážkách. Svár nehybného, idylického na straně jedné a historického na

straně druhé je dalším z projevů ambivalentnosti kronikového času.

Pevná a pružná mřížka časové ambivalence, která drží pospolu často disparátní tematické a ideové vrstvy díla, představuje základ členité architektiky kronikového vidění světa. Tato mřížka je dostatečně propustná, ale současně vysoce stabilní: přijímá různé tvary, ale pouze po určitou mez, respektuje slučivost řady témat, obsazování volných syžetových valencí, vznikání a zanikání různých přístaveb a nadstaveb, ale úporně drží základní konstrukční principy. Mřížka časové ambivalentnosti je ovšem letitým společenským produktem, stojí u kořenů literatury jako celku, u podstaty písemného záznamu, reflektuje běh času, ale současně i stav věcí a jevů v určitém momentu, petrifikuje jej, tedy svým způsobem vzdoruje času. Kronika nelíčí bouřlivé pohyby a dramatické srážky, naopak od samého počátku chce být povlovným zápisem událostí, registrátorem změn v běhu času; zároveň však je svou existencí – paradoxně – dokladem odporu k nepřerývané časové linii.

Ambivalentnost času jako podstata kronikového vidění světa a základ kronikového žánru určuje i úlohu kroniky jako literárního jevu, který představuje současně vývojový přelom i přemostění, drobení i syntézu, krizi i nový vzestup. Útočiště v kronikovém žánru hledají především určité tvůrčí typy; důvodem je pnutí k jistotám, nebo jsou tu příčiny

vnitřně umělecké (autor pocituje nedostatečnost žánrů běžných v dobové literatuře), národní apod. Kronika se také objevuje v dobách přelomů společenských, kulturních a ideově estetických: zároveň však má schopnost svou tvarovou pružností a dostatečně širokou koncepcí světa zachovávat kulturní kontinuitu. V Rusku se začíná rozvíjet od padesátých let 19. století, v české literatuře je její výskyt spjat s přelomovým charakterem počátku 20. století, také v druhé polovině 20. století se kronikové struktury opět ožívají (svět na pomezí války a míru, hrozba ekologické katastrofy). Schopnost být na přelomu a zároveň vytvářet most v literárním vývoji je pocítována přímo v tématech kroniky; úskalí evropského praktikismu a utilitarismu, politický a ekonomický zlom na prahu 20. století, nutnost nové morálky.

Tyto rysy má kroniková nebo kronice blízká reflexe i v současné české próze. Proti postmoderním nebo kvázipostmoderním dílům (M. Viewegh<sup>2)</sup>, jehož dílo tvoří jeden z pólů nejvíce medializované české prózy; je to publicisticko-triviální literatura, která je jazykově, stylově a žánrově modelována podle pohybů společenské elity, i když ji vnímá kvázikriticky; druhým pólem je spíše jazykově výrazná, příběhově rázovitá próza utkvělá svými kořeny v osobitém prostředí, kam tzv. současnost proniká jen tenkými pramínky) stojí Jindřich Zogata (roč. 1941) a jeho slezská trilogie *Dědictví zmizelých píšťal* (1996),

2) Michal Viewegh (roč. 1962), vydal v rozpětí 13 let 12 textů, které mají nárok na označení román. Jejich základním rysem je metatextovost, postmoderní pohrávání s cizími texty, parodie a travestie literárních žánrů a oproti falešné české pseudoskromnosti značná míra exhibicionismu, který dává na odív v díle i mimo ně, v četných rozhovorech, v nichž propaguje svou tvorbu a vytváří jí záměrně mediální pozadí. Není ostatně sám, kdo ví, že dnešní literatura nemůže být sama, že se musí pohybovat v komplementárních dvojicích: k tradičnímu divadelnímu a ještě spíše filmovému ztvárnění se tu přiřazuje cílevědomě budovaný mediální obraz založený na suverenitě, jasně vyjádřeném ekonomickém kalkulu (i když se autor proklamuje jako nelítostný až umanutý kritik současného českého prezidenta Václava Klause) a postupem proti proudu. Typickým příkladem kvázipostmoderní prózy je Případ nevěrné Kláry (Petrov 2003).

*Oves na střeších* (1996) a *Dřevěné pyramidy* (1998), o níž jsem ve Stilu psal<sup>3)</sup>, nebo Květa Legátová (vl. jm. Věra Hofmanová, roč. 1919) a její povídkový cyklus *Želary* (naklad. Paseka, Litomyšl 2001) nebo novela *Jozova Hanule* (tamtéž 2002<sup>4)</sup>).

To, že si již zkušený muž s přerušovanou spisovatelskou dráhou, vybral v díle *Křížové štácie* právě tento žánrový tvar, plně odpovídá přelomovosti doby, do níž situoval svůj příběh, tj. do zlomové doby po první světové válce těhotné změnami a sociálním napětím, i doby, kdy toto dílo vznikalo, tj. období po roce 1945. Kroniková rozpornost se tu projevuje na jedné straně stabilitou, tj. “věčností” scenérie, na druhé straně ideovým blouděním, tápáním: člověk v bio-sociální lokalitě, již využívá jako opory a útočiště, současně však člověk-hledač nových nadobsonních poloh.

Tento rozpor se na úrovni jazyka a stylu projevuje v usazení místa děje v pevně rámcované lokalitě, současně však až v extrémní dynamizaci jazykových prostředků. Scenérie není statická jako v prvních románových kronikách N. S. Leskova, ale je živá, dynamická, dokonce výhružná, pohybuje se jako anticipace pohybů myšlenek: “Hory *třpí* hrůzou. Stromy *sa chvějí* ako člověk pred popravou a uzučké roličky *sa škerili* a *vyvalovali* zubiská – kamenné zubiská. A medzi touto hrůzou *čupeli* chalupy a *naháňali* ľuďom živelný strach. Všetko tu *bolo* zachmúrené, počnúc zvieraťom a končiac človekom: mŕtva aj živá príroda. Keby človek neznalý tunajších pomerov *videl* a *počul spievať* ľudí, *povedal by*: – Akí sú šťastní! Hádám navonok, keď *zalejú*

trpký život smradľavým kvitom, sú až nepříčetne veselí, ale vo svojom vnútri *prekonávajú* bolesť spevom, z ktorého *cítiť* chuť zelenej plánky. Prečo tie chalupy *nemali* doteraz červené strechy? – *kládol si* často otázku Čuboň. Nie. Červené strechy *nemali*. *Boli* to mátohy bez slnka, bez vzduchu, bez života.

Čierne oblaky *splývali* s takými istými strechami chalúp a *naháňali sa, vzdúvali*, lebo *bola* jeseň. Potoky *zurčali, vrieskali* a hory *sa triasli*. Človek *mal* dojem, že tento kraj *je* zakliaty. V úzkej doline *sa mrvila* Kysuca, a keď *sa jej zachcelo, špliechala* na všetky strany a s podivným chichotom *brala* brvná drevených mostov, chatrných chlievov a lávok, na ktorých ženy *právali* rubáše. Všetko tu *bolo* podivné – zavalené tlapou temna. A temno *vychádzalo* z lákavých dier. Tmavá, začmúdená krčma s ťažkými neohobľovanými stolmi a kostol *znamenal* pre ľudí všetko. Tu, v kostole a v krčme, *nachádzali* pokoj a uspokojenie. Malé vozíky s malými škutavými koníkmi *hrkotali* po výmoľoch gráp a nahnutým chlapom v nich hlavy *div nekväckali* o ráfy kolies. Kôň *zastal* pred chalupou. *Striasol sa*. Hrkálky na ňom *zaštrngali*. A vtedy *vyšla* žena. Pred chvíľou *prišla* z poľa. *Bola* už hen hore pod oblakmi, kde *zhodila* zo seba batoh hnoja a *zotrela* z tváre kropa-je potu, a teraz *stojí* pred prestupujúcim koníkom. *Vypriahla* ho a *odviedla* do stajne. Potom *sa vrátila*. *Vzala* chlapa pod pazuchu ako vrece zemiakov a *hodila* ho do postele. *Bola* silná. Kde sa len *berie* taká sila v tejto žene a vôbec u žien temných Kysúc – nevedno. Veď *vziat'* chlapa ako poleno pod pazuchu a *odvliecť, bolo by* veľa aj pre baníka. Ale

3) Фрагментарный роман-хроника конца 20 века (“Наследие исчезнувших свирелей”, “Овес на крышах” и “Деревянные пирамиды” Йиндржиха Зогагы: особенности жанра, стиля и поэтики). (Стил 2003: 259–271).

4) Š. Vlašín: Prozaička se třemi jmény. Obrys-Kmen 2003, č. 21, s. 2. Jak autor recenze, známý český literární vědec a kritik upozorňuje, Květa Legátová-Hofmanová nemohla vletět na českou literární scénu jako meteor, neboť pod jménem Věra Podborná uveřejnila již roku 1957 povídkovou knihu *Postavičky* a roku 1961 román *Korda Dabrová*.

urobila to, celkom pokojne to urobila, bez slov. Len keď ho hodila na posteľ, *odplula si a povedala*: – Šliak ťa porazí! – Nič viac nepovedala, len mu nohy odhodila nabok, aby nimi neprivalil deti.

A keď prišiel večer, svetlá *blikali* z maličkých okien drevených chalúp. *Blikali* ako unavené oko človeka.

Potom *svitalo a prišlo* ráno. Slnko *pohltilo* mračná a *bolo vidieť* na všetky strany...

270

Z vyspatých chalúp *vybehovali* bosé deti. *Prebehovali* z chalupy do chalupy. Hlad ich *vyhnal* z dusných a únavných postelí. *Skočilo* jedno, *skočilo* druhé. *Zavoňalo* tu, *zavoňalo* tam. Vôňa *bola* všade ta istá: kapusta, zemiaky, ako by sa všetky chalupy *boli dohovorili* na rovnakom jedálnom lístku. A *bolo* tak každé ráno a *bolo* tak každý obed a večer” (Hnitka 2003: 17–18).

Rozpor medzi staticnosťou scenérie, opakovanosťou a dynamičnosťou združujú slovesa vyznačená zde kurzívou: tvoří rozhodující slovní druhy kvantitativně i kvalitativně. Zřetelně převažují dějová slovesa a tento incipit, který se může odehrávat vlastně kdykoliv – stejně jako v kronikách Maxima Gorkého z počátku 20. století (třeba v 17. nebo 20. století) – vlastně tvoří “záběry” připomínající texty scénáře či filmovou povídku, resp. techniku, kterou bohatě využíval její americký otec, spisovatel portugalského původu John Dos Passos (1896–1970), v Rusku pak například Boris Pilňak (1894–1937) – camera eye. Rozpor mezi staticností kronikové scenérie a dynamičností děje, který je charakteristický pro inovační fázi románové kroniky z počátku 20. století a později, ukazuje na relativitu hodnot a jejich znejistění: zatímco v staré kronice, kterou utvářeli romantici a realisté 19. století byla stará struktura života zárukou jistoty, stability, zde se rozlamuje vlivem probíhajících dějů. Otvírá se tak do budoucnosti, kategorie, kterou staré kroniky neměly. Na toto otvírání kroniky jsme také

upozornili v některých partiích knihy *Labyrinth* kroniky (Brno 1986): mimochodem je takto koncipován i Šolochovův *Tichý Don* (1928–1940) začínající jako kronika kozácké lokality, která se dynamizuje a ústí do budoucna. Budoucnost je v žánru kroniky spjata s rozvojem dalších biologických řad, nikoli s ideologiemi, názory či státními koncepcemi. Budoucnost má pouze život, člověk a především děti jako archetypy nevinnosti.

Tak je tomu i u Hnitky, jehož explicit se také takto otvírá: “Na štvrtý deň Eva stála na dvore. Bolo krásne. Slnko sa smalo ako naprotiveň ľuďom, ktorí chceli dážď. Eva pozrela na miesto krížových štácií. Hroble piesku, ktoré boli pripravené na výstavbu ďalších, boli rozhádzané. Na nich sa hrali deti a z pripravených tehál si stavali domce. V bránke stál Jano Gonek. Zapískal. Zapískal tak ako vtedy, keď Eva stála pred rokmi na hrebeni strechy. Obzrela sa a roztvorila náruč. Dlhو stáli v objatí. A keď si Eva spomenula na malého Janka, povedala: – Pozri, akoby ti z oka vypadol. Mišo, akoby zavetрил starého známeho, veselo zaerdžal a Dunčo radostne skákal po dvore. Slnko zašlo za hory a do chalupy sa vracal nový život” (Hnitka 2003: 199).

Rozpor medzi staticnosťou, stabilitou, uzavřeností kronikové lokality a dějové dynamičností a explicitovým otvíráním kronikové struktury, se v jiné rovině projevuje jako narušování hodnotové jednostrannosti. Dynamickým faktorem kroniky jsou ideové hledači, v daném případě mladý komunista a kaplan – oba stojí jakoby proti sobě, ale v jejich radikální naivitě a heretičnosti, neboť ve svých hnutích představují vlastně heretiky, kteří mají svérázné názory, se sbližují: oba hájí nadosobní ideály, oba jsou transcendentní, oba věří v nějaké náboženství, byť se liší vírou v tradičního Boha. Románová kronika reflektuje specifickou situaci katolického Slovenska po roce 1945 a úsilí o historický a tolerantní kompromis.

Kronika narušuje jednu hodnotovou rovinu již tím, že se bortí do mytické a fantastické minulosti (místní vědma, legenda o kříži). Když se podíváme na tradiční románové kroniky 19. a 20. století, vždy tu najdeme struktury, které jako by nepatří do našeho světa: u Leskova (Staryje gody v sele Plodomasove, 1869, Soborjane, 1872) liliputáni nebo trpaslíci (“plodomasovskije karliki”), tajemné “ono” či “to”, které se blíží na konci Ščedrinových Dějin jednoho města (1870), nebo bednář objíející obruč kolem městečka v Gorského Městečku Okurov (1909). U Hnitky je to kříž: “Prezradím ti teraz tajomstvo, zo ktorého vzniklo naše gazdovstvo. Počúvaj, Štefan, dobre počúvaj! Pozri na ten ligotavý kříž!... Slnko svietilo a vrhalo na vežu kaplnky lúče. – ... To je dielo tvojho deda. A vieš, ako sa to stalo? Tvoj dedo, môj otec, bol veľký chudák, ale pritom veľmi múdry. Treli sme biedu, akú si ty ani predstaviť nevieš. V tých časoch tu nebolo dediny. Bol tu len plác – niekoľko chalúp. Ale miesto to bolo vždy dobré, na takej ceste, kade chodievalo najviac furmanov. Okolo placu až na dve hodiny cesty nebolo jediného domu: hustý les, trnie, diviaky, jelene a líšky a čo ja viem aká zberba... a, a plno hadov, veličizných hadov. Jedného sme zabili hen, tam na tom mieste, – ukazoval povyšše kaplnky. – Tam mala stáť kaplnka, a nie tam, kde stojí teraz. Ale práve na tom mieste uštipla tá pluha jednu z mojich sestier – mala vtedy dvanásť rokov, otec ju tam poslali...” (Hnitka 2003: 20)

Had je v křesťanství symbolem zlých sil, na místě hadů a divočiny stojí kaplička jako symbol lidské úcty k Bohu. Na jedné straně je to výraz pokory, současně se tu vyjevuje démonická podstata člověka jako přetvořovatele vlastního osudu: na jedné straně člověk přírodní naslouchající hlasu věčnosti, pasivní, vcítující se, na straně druhé ten, kdo do běhu všehomíra volně zasahuje, účastní se boje sil dobra a zla a naplňuje tím odvěký

úděl. Lidské souboje nejsou pouze srážky konkrétních lidských bytostí, ale jsou součástí větších, kosmických bitev, v nichž jsme jen kamínkem v moři.

Z toho ovšem vyplývá motiv nejistoty jako hlavní hybatel lidských osudů a lidského jednání. Nejistota se reflektuje v překotnosti a přerývanosti výpovědi, v brzdění a “tření” děje, v nejasnosti jeho vyústění a v tzv. autentičnosti, tj. jen slabě teleologickém vedení děje a jeho ideových konfliktů. Popisují se zde konkrétní děje a vyniká tu jev, který jsme v jiných souvislostech nazvali poetikou konkrétního, poetikou výčtů, líčení drobných dějů, nikoli globálních struktur: vypravěč je spíše než demiurgem a omniscientním hybatelem jen svědkem událostí, informátorem, který zpoza opony sleduje divadelní představení života: místo klasického modelování se snaží děj utvářet tak, aby jeho úloha modelátora byla co nejmenší, snaží se kamuflovat své manipulační úsilí: manipuluje k tomu, aby příběh působil jako pouhý reportážní či filmový záznam, proslulé Dos Passosovo camera-eye.

Není to kouzlo nechtěného, ale velké volní úsilí, které jsme v titulu naší studie nazvali “blahodárny skřípota a tření”. V ideové tematické rovině se to projevuje nečekaností stanovisek: kaplan, představitel církve na vsi, mluví sociálně kriticky jako levicový agitátor, levicový agitátor se zamýšlí nad Bohem a vírou. V rovině jazykové stylové fragmentarizací výpovědi a drobením příběhu do řetězce dialogů: každá výpověď má svou axiologickou hodnotou a nejde jedním směrem, vyjadřuje autonomii jednoho názoru nebo jeden pohled na danou faktografii. Do toho se promítá zmíněná dynamizace, takže celý svět je jakoby v pohybu, svět lidí, přírody, žívlů je chápán podle homologie forem jako jeden vnitřně propojený celek: “Pre živého Boha vás prosím, zachráňte ma! Bojduľa ju hladila po hlave, hľadiac pritom do očí

kocúra, a po chvíli zašeptala: – Pozriem ešte. Pristúpila k hrncu, kde sa varila ľudská kosť. Pozerala do hrnca. Eve búšilo srdce. – Darmo je, dieťa moje, – vzdychla Bojduľa, – proti vôli Božej sa nedá nič robiť a vôľa Božia je taká: musíš sa vydať za starého Gonka. – Vidím vás obidvoch sedieť v hrnci na vode, ako plávate vedno. Eva zaúpela. Priplazila sa k Bojduli a objala jej kostnaté, studené nohy: – Zmlujte sa! – Boh by ma na večné veky zatratil do horúceho pekla, Eva moja, nemôžem ísť proti Bohu. Kocúr zamraučal. – Vidíš, čuješ? Aj to nemé zvieratko mi dáva znať: keď tri razy zamraučí, vtedy dobre robím. Celé dni nemraučí, a teraz tri razy jedno za druhým. – Nemôžem... nemôžem, – kvíli a trasie sa Eva. – Ako chceš, to je tvoja vec, lenže... – Čo by sa stalo, babka Bojduľa? Najprv ti zomrie mať, potom otec, sestry, bratia a nakonie príde smrť po teba. Pôjdete ako statok, keď ho zachváti mor. Proti Bohu, vravím, sa nedá ísť. Eva sa dusila žialom. Bojduľa ju hladila po vlasoch. V kotle bublala voda a z vody sa roznášala po celej tmavej izbe páchnuca para. Práve vtedy sa mesiac vykotúlal nad horu” (Hnitka 2003: 111).

Přírodní jevy, na počátku dynamizované stejně jako celkový příběh, jsou posléze stále víc zapojovány do lidských životů, vystupují v personifikovaných metaforách: “Toho roku akosi chytro prišla jar. Nik ju nečakal, a predsa sa doteperila. Prišla, ako chodia mŕtvi ľudia z frontov, za ktorých už doma odslúžili omšu. Sneh sa veľmi ľahúčko šmýkal dolu grapami do Kysuce, lebo doľahol naň tuhý odmäk a dažde. Obloha celé dni inšie nerobila, len sa smoklila a slnko sa len málokedy ukázalo. Kysucký kraj sa podobal chratavému človeku. Hromadlice skál opäť tu stáli konča každého záhona ako ľudské kostry, drkotajúce zubiskami. Baby vychádzali z chalúp. Pozreli predto dvere na hromádku hnoja, z ktorého tisícmi potôčkmi

odtekala masť, čo mala osviežiť hlinu, zmiešanú s kamením. Pozreli hore k oblakom a srdce ich zabořelo a cez chrbát im prešiel mráz. Pred ich očami vyhúkali chodníky, vedúce hore až kamsi pod oblaky. Týmito chodníkmi od nepamäti vláčili sa nahrbené ženy s batohmi hnoja na chrbte. A dolu v úzkom údolí rieky Kysuce stojí mlčky továrenský komín, rokmi šľahaný, hmliskami a vetrom polokom otieraný. Zdá sa, že je nahnutý ako mladý človek, čo stojí pred dverami továrne a práve sa dozvedel od direktora, že práce niet” (Hnitka 2003: 127).

V žánru povídky je dynamika camera eye lépe použitelná a nápadnější. Jsou to svébytné literární útvary založené na již zmíněné poetice konkrétního, se skřípavou kompozicí, a zadržávajícím syžetem (*Hannibal*, *V klepci*, *Útek z rakvy*, *Návrat Fera Pajera*) s tematikou slovenského protifašistického povstání – celý příběh a jeho komponenty přerůstají do řady metafor. Nejednoznačnost, ambivalence se projevuje nesilněji v povídce *Lopata*, a to v chaotické situaci, v níž se ocitá malý člověk v historických kataklyzmatech. Smutek z nedokončené “etické revoluce” rozvíjí povídka *Jabloň*, účtování se svědomím, a *Transfúzia*, v níž sovětský válečný zajatec před příchodem svých lidí raději spáchá sebevraždu v ostatných drátech – nikoli nadarmo srovnává autor doslovu k výboru Anton Hykisch úsečnou dikci této povídky s Hemingwayem a Solženicynem: “Vzápětí prišlo to ohromujúce Urááá. Strasol mňa zo seba ako smeť, vybehol z baraku... A odpoved? Tá zostala visieť tam na ostnatom drôte koncentráku ako vycicaná mucha v pavučine. Nad ňou rozprestierala svoje konáre bohato rozkvitnutá čerešňa” (Hnitka 2003: 303).

Zmarňování života a jeho hodnot, současně však záměrná skepse a nahlížení odvrácených stran dějů a jevů je metodou, kterou

Hnitka na malé ploše povídky nebo v rozmáchlých dynamických popisech své kroniky rozvinul k nebyvalé dokonalosti.

Úsečný styl, “snímací strategie”, extrémní dějovost ve srážce se státností kronikové scenerie ukazují současně na nezbytnosti pohybu i na nezbytnosti stability, na nejednoznačnosti vývoje a na jeho ambivalentní hodnotu – jazyk a styl tu stojí proti žánrovému rámci, který se pod jejich úderu mění, otvírá se, dynamizuje, současně však svou existencí brzdí jejich působení, vyvolává “blahodárný skřípot a tření”. Tato Hnitkova narativní strategie je manifestací jeho antifundamentalismu ve vnímání člověka a světa – jakákoli lehkost a elegance předpokládá schematismus; myšlení, jazyk a styl jsou modelem našeho vnímání reality, výrazem našeho postoje k ní – a jazyk a styl již vymezeným

a omezeným inventářem prostředků musí být schematické – z toho není úniku.<sup>5)</sup> Je tedy Hnitkův “skřípot a tření”, které jsme nazvali blahodárným, také jen schematickým pokusem o to, jak překonat tuto omezenost slohových a žánrových prostředků: z jejich střetů a modelování vychází iluze obtížnosti uchopení reality člověkem, přímo programové zadržávání, neboť ten, kdo zadržává, činí tak často proto, že není s to vyjádřit svůj pocit ze světa a přitom nechce lhát a nespokojí se s diktátem výrazových prostředků: jelikož však má v literatuře k dispozici jenom je, užívá jich k tomu, aby paradoxně vyjádřil jejich nedostatečnost. Je to cesta k samému kraji literatury a její společenské funkce: je to varování před nehumánní iluzí jednoznačnosti. Na počátku 21. století není toto poselství z nejmenších.<sup>6)</sup>

## summary

### Σ The literature of beneficial screeching and friction: genre – poetics – style in the work of Jozef Hnitka

The author of the present study deals with the novel chronicle of several short stories written by the half-forgotten Slovak prose writer Jozef Hnitka (1913–1992) calling his creative approach “the literature of beneficial screeching and friction”: the genre structure the language and the style are often opposed to each other expressing the author’s conviction that the world is much more complicated than the traditional model of literature allows to express. Therefore Hnitka uses the genre, poetics and style for

- 5) Když už byla zmíněna jména A. Solženicyna, E. Hemingwaye a řady autorů tzv. románových kronik, mohli bychom vzpomenout kdysi populárního Rusa, jehož metoda byla podobná a vyrůstala z podobných kořenů. Vladimír Těndrjakov (1923–1984) prošel složitým vývojem od črty a dokumentární prózy k novele a románů: *Tugož uzal* (1956), *Čudotvornaja* (1958), *Sud* (1961) *Za beguščim dnem* (1959), *Čistyje vody Kiteža* (1986), *Pokušeníje na miraži* (dokončen 1979, vydán 1987), *Svidanije s Nefertiti* (1964), *Trojka, semerka, tuz* (1961), *Korotkoje zamykanije* (1962), *Končina* (1968), *Vesennije perevertyšči* (1973), *Noč’ posle vypuska* (1974), *Zatmenije* (1977), *Šestidesjat svečej* (1980), *Na blažennom ostrove kommunizma* (1988) aj.
- 6) Tato studie vznikla v rámci grantového projektu GA AV CR IAA 9189301 Žánrové metamorfózy v stredoevropských souvislostech.

expressing his untraditional approach to all fundamentalistic truths. His chronicle from the Kysuca region, probably the poorest part of Slovakia, in the 1920s as well as his short stories based on the material of the Slovak national uprising in 1944 represent the warning against the illusions of a simple and unambiguous world and man. The author used the genre, poetics and style to manifest their insufficiency.

### Literatura

- 274 Belorusec 1986: **Belorusec A.** Interes k beskonečnosti. – Novyj mir 3, s. 223–240.
- Čiladze 1976: **Čiladze O.** Kainovo znamení (gruzínský originál: Qovelman čemman mpovnelman).
- Fuks 1983: **Fuks L.** Vévodkyně a kuchařka. – Praha.
- Hnitka 2003: **Hnitka J.** *Transfúzia*. – Ed. Mária Bátorová. – Bratislava.
- Hykisch 2003: **Hykisch A.** *Křížové štácie života a diela Jozefa Hnitku*. – In: Hnitka J.: *Transfúzia*. Ed.: Mária Bátorová. Bratislava. – S. 339–347.
- Jaroš 1979: **Jaroš P.** Tisícročná včela, Bratislava.
- Pospíšil 1986: **Pospíšil I.** *Labyrint kroniky*. – Brno.
- Pospíšil 1998: **Pospíšil I.** *Spálená křídla*. – Brno.
- Pospíšil 2003: **Pospíšil I.** “Наследие исчезнувших свирелей”, “Овес на крышах” и “Деревянные пирамиды” Йиндржиха Зогаты: особенности жанра, стиля и поэтики. – Стил 2. – Београд–Бањалука. – с. 259–271.
- Šikula 1976: **Šikula V.** Majstri. – Bratislava.
- Štěpán 1985: **Štěpán L.** A jinak se pluje po moři. – Praha.