

literární akademie

Škvorecký 80

sborník z mezinárodní konference
o životě a díle Josefa Škvoreckého,
která se uskutečnila v Náchodě
u příležitosti autorova životního jubilea
ve dnech 22.–24. září 2004

OBSAH

Václav Klaus, prezident České republiky: Svobodný muž v nesvobodném světě	9
---	---

I.

Michal Schonberg: Tři životy Josefa Škvoreckého	15
Helena Kosková: Dílo Josefa Škvoreckého v kontextu české a světové literatury	24
Jiří Trávníček: „Jejich věc se mnou prostě nesouvisela.“ Josef Škvorecký jako středoevropský autor	32
Markéta Goetz-Stankiewiczová: Skryté poklady Josefa Škvoreckého	45
Vladimír Papoušek: Existenciální fenomény v povídkách Josefa Škvoreckého	55
Ondřej Sládek: Víra a náboženství v díle Josefa Škvoreckého	62
Tomáš Kubíček: Literatura jako etika	70
Joanna Gosczyńska: Josef Škvorecký a poetika populární literatury	81

II.

Michal Přibáň: Z Náchoda do Kostelce, od Járinky k Ireně, od Marie k Marii	93
Radoslava Kvapilová Brabcová: Jazyk děl Dívka z Chicaga a jiné hříchy mládí a Zbabělci	102
Jiří Pechar: Proměny Dannyho Smiřického	116
Michal Bauer: Ediční problémy Josefa Škvoreckého v šedesátých letech	129
Viktor Št'ástka: Paralelní světy Legendy Emöke	140
Alena Zachová: Dvojí optika postavy židovské dívky v textech Josefa Škvoreckého	148
Irina Poročkina: Legenda Red-Music jako emocionální krédo generace	154
Jana Čenková: Mámivá hořkost povídek Josefa Škvoreckého	160
Anna Valcerová: Podoby a odlišnosti české a slovenské prózy po roku 1945 (Josef Škvorecký a Alfonz Bednár)	166

*Tato publikace byla vydána za finanční podpory
Ministerstva kultury ČR (č.20950/2004/OUK)*

© Literární akademie (Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého), s.r.o., 2005

ISBN 80-86877-13-2

Irina Gerčikova: Tankový prapor Josefa Škvoreckého a sovětská armáda u Jurije Poljakova.....	177
Jelena Kovtun: Režim nebo mentalita? Satirické zobrazení totalitních armád v románech J. Škvoreckého a V. Vojnoviče	185
Ivo Harák: Rytmus Miráklu	192
Julie Hansen: Paměť a vyprávění v románech Mirákl a Příběh inženýra lidských duší.....	199
Giuli Lezhava: Spisovatel a společnost.....	207
Miroslav Kotásek: „Tento román je román. Je to veliké dílo, neboť je v podobě knihy.“	213
Ludmila B. Hanko: Česká exilová próza 70. a 80. let se zřetelem k románům Josefa Škvoreckého.....	221
Vladimír Křivánek: Škvoreckého „brigáda“ na poli normalizované literatury.....	231
Lenka Jungmannová: Bůh do domu aneb Škvorecký dramatik ...	237
Joanna Czaplinska: Proč se Pulchra nelíbila aneb není utopie jako utopie.....	244

III.

Milan Uhde: Prozíravý šílenec Josef Škvorecký.....	255
Jarmila Emmerová: Léta v nakladatelství	261
Milena Nyklová: Nápady čtenáře Škvoreckého.....	266
Aleš Fetters: Dílo Josefa Škvoreckého v jeho rodném Náchodě (aneb Jak jsem je viděl)	272
Martin Kristenson: Zpověď poznámky pod čarou.....	277
Miloš Suchma: Josef Škvorecký v „Západě“ na Západě	284
Michaela Swinkels-Nováková: De te lingua narratur – řeč je o tobě. Poznámky k osobitosti jazyka J. Škvoreckého.....	289
Vladimír Šilhánek: Očima dnešních maturantů	297
Josef Novák: Osobnost a dílo Josefa Škvoreckého v kontextu literární výchovy v 6.–9. ročníku ZŠ.....	299

IV.

Jan Lukeš: České konce farářů	305
Jekatěrina Mikešová: Vybrané aspekty problému transponování vyprávěcích forem do filmové podoby.....	309

Helena Slavíková: Prima sezóna v České televizi. K televizním dramatizacím díla Josefa Škvoreckého	316
Anthony Weller: Bassaxofon: dvě, nebo tři adaptace	322

V.

Oleg Malevič: Relativnost světovosti. K problému přeložitelnosti tvorby Josefa Škvoreckého do ruštiny a jejího přijetí ruským čtenářem	331
Edgar de Bruin: Josef Škvorecký a Nizozemsko	342
Olga Klauberová: Dílo Josefa Škvoreckého v překladech do švédštiny	347
Paul Wilson: Radost z překládání. Od Scherza capricciosa k Zamilovanému Dvořákovi.....	355
Lubomír Dorůžka: Scherzo capriccioso – Dvořák in Love	367
Luba Frastacky: Písemné materiály a knihy Josefa Škvoreckého uložené v Thomas Fisher Library při University of Toronto.....	372

VI.

Petr Čornej: Laudatio.....	379
Vladimír Nosek: Moji geniální přátelé	382
Lubomír Dorůžka: Milý Errole!.....	384
Josef Škvorecký: Poděkování.....	386

MÍSTO DOSLOVU

Michal Příbáň: Návrat do Port Arturu	391
---	-----

Ediční poznámka.....	397
Rejstřík.....	399

SVOBODNÝ MUŽ V NESVOBODNÉM SVĚTĚ

Václav Klaus, prezident České republiky

Josef Škvorecký pro mne vždycky byl a je i nyní zcela výjimečným fenoménem českého kulturního a společenského života dvacátého století. Záměrně neříkám výjimečným spisovatelem, jakkoli nemůže být sporu, že mimořádně kvalitním a českou veřejností milovaným a čteným spisovatelem byl a je. Josef Škvorecký ale v širším kontextu naší doby a její kultury není jen literátem. Je představitelem a do jisté míry i symbolem všech rozsáhlých společenských a kulturních proměn naší země, kterými jsme v posledním půlstoletí procházeli. Nebudu se proto pokoušet analyzovat či hodnotit jeho literární dílo, jeho romány, povídky a eseje. To ponechám literárním vědcům. Řeknu pouze, že je špičkovým spisovatelem, že je zárukou čtenářského zážitku, že četba jeho knih přináší vzrušení, emoce i moudrou skepsi.

Podrobně nebudu komentovat ani Škvoreckého vskutku ojedinělé dílo nakladatelské, v němž mu během prvních dvou desetiletí jeho kanadského pobytu prošla rukama nepřeberná řada českých autorů a jejich děl, která by bez Škvoreckého Sixty-Eight Publishers těžko spatřila světlo světa. Není přehnané říci, že Škvoreckého nakladatelská práce připomínala rané obrozence s jejich soustavnou snahou uchovat pro příští generace to živé, co v jazyce, ve slovesnosti a v kultuře zůstává. Žil a pracoval sice v jiných dobových a politických souvislostech než naši obrozenci, ale to význam jeho činu nijak nesnižuje.

Chci se na Josefa Škvoreckého podívat z úhlu neběžného, nekaždodenního, vzdáleného obvyklým universitním metodologiím. Chci se na něho podívat pohledem člověka, jehož kulturní orientace je dána obdivem a úctou ke konzervativním hodnotám západního světa, k hodnotám, které lze – nepochybně značně zkratkovitě – shrnout jako snahu zajistit co možná nejvyšší míru individuální svobody, která však není zadarmo. Platí se za ní vysokou cenou, od člověka nemálo vyžadující, platí se osobní odpovědností. Josef Škvorecký

je výjimečný tím, že do prostředí české literární a kulturní obce, odchované zčásti katolickými duchovními a kulturními tradicemi, zčásti, zejména v období kolem druhé světové války, idejemi kulturní levice, vnášel duch angloamerického konzervatismu a svobodomyslnosti. Po celou dobu svého domácího působení, tedy v padesátých a šedesátých letech, představoval díky tomu osobitou oázu nezávislého myšlení.

Svou mnohobarevnou, vrstevnatou a žánrově i tematicky pestroutvorbou Josef Škvorecký vychází z nejtypičtějších tradic angloamerické moderní kultury – od Chestertona, Henry Jamese a Fitzgeralda po Hemingwaye či Chandlera. Mimo jiné i díky Škvoreckému se u nás etablovala kvalitní detektivka jako žánr, který má na kulturní mapě nezastupitelné místo.

Hledáme-li další podstatné vlivy na jeho autorskou osobnost, pak je asi třeba zmínit i jazz, který se stal jedním z hlavních vyjadřovacích jazyků hudební kultury dvacátého století, jazz se svou improvizací a nevázanou tvůrčí svobodou, tak vzdálenou každé svazující ideologické klauzuře. Právě díky Škvoreckému a několika málo jeho generačním druhům se u nás i v době hudebního temna, v častuškových letech padesátých, jazz v různých formách a často i na zapřenou nejen udržel, ale postupně stal neodmyslitelnou součástí moderní hudební řeči, z níž čerpáme dodnes. Byl to Josef Škvorecký, kdo u nás popularizoval jazzové hudebníky ze Spojených států a kdo vydával antologie černošských textů. Byl to on, kdo upozorňoval na vynikající jazzmany české, kdo psal o českém jazzovém životě, kdo skládal ódy na „Fitzpilarku“. Myslím, že tuším, co Škvorecký u jazzu hledal a co tam i nacházel: byla to právě ona odpovědná svoboda, která dává jazzovému sólistovi prostor pro to, aby se předvedl, aby ukázal, jak on sám, osobitě, individuálně, svobodně cítí svou hudbu a svůj život. A se stejnou jazzovou svobodou, lehkostí a vzletem, ale i smutkem a soucitem psal Škvorecký své knihy, a to i takové, jejichž námětem byly největší hrůzy moderních dějin – druhá světová válka, židovská tragédie či totalitní režimy.

Je jen logické, že se s touto svou duchovní výbavou těžko mohl zařadit do jednotného rámce takzvané socialistické kultury. A to za všech období: jak v poúnorových časech předepsaného budovatel-

ského nadšení, tak v oteplujícím se klimatu šedesátých let, kdy řada spisovatelů – ještě včera opěvujících Stalina – náhle začala objevovat Franze Kafku, ale kterým zůstala nejen jejich původní černobílá optika, dělicí svět na spojence a nepřátele, ale i jejich pocit elitářské výlučnosti a spasitelské vyvolenosti. Škvorecký zůstal solitérem. Uchoval si svou osobitost, svou nekonfliktní jazzovou letoru, svůj hravý smysl pro suchý anglický humor. Obrazně řečeno – zůstal tím zdánlivě naivním, velmi shovívavým a docela moudrým Dannym Smiřickým nebo i některým z dalších nezapomenutelných postav *Zbabělců*, *Sedmiramenného svícnu*, *Legendy Emöke*, *Konce nylonového věku*, *Prima sezóny*, ale i *Miráklu* či *Tankového praporu*.

Záměrně jsem jmenoval tak tematicky i žánrově rozdílné knihy. Každá z nich má odlišné historické kulisy, procházejí jimi různě tragické dějinné události. Zůstává ale hlavní hrdina, Danny Smiřický z Kostelce – vlastně z Náchoda. Svobodný muž v nesvobodném světě. A právě tím je pro mne Josef Škvorecký. Je pro mne ctí, že mu to při dnešní slavnostní příležitosti mohu říci.



I

TŘI ŽIVOTY JOSEFA ŠKVORECKÉHO

Michal Schonberg (University of Toronto, Kanada)

Nechtěl bych zanechat posluchače v mylném domnění, že Josef Škvorecký žil tři rozličné životy, tedy něco na způsob Supermana, Spidermana anebo Stalina. Tak jsem to samozřejmě nemyslel, i když je to možná docela zajímavý nápad: Ve dne se jeví jako mírumilovný zdvořilý intelektuál, ale zato v noci... Mozek se vzpírá pomyslení.

Tím názvem jsem chtěl pouze vyjádřit, že jediný zcela integrovaný skromný život Josefa Škvoreckého je tak plný úspěšně dokonané významuplné práce, která by snadno naplnila tři životy normálně výkonných pracovitých lidí. Také bych rád zdůraznil, že to číslo tři jsem si vybral zcela arbitrárně. Mohl jsem zrovna tak zvolit číslo pět anebo i sedm. Trojku jsem si vybral, protože během posledním třiceti pěti let jsem byl osobně angažován ve všech třech Josefových životech, o nichž chci hovořit. O osobních zkušenostech se vždycky lépe mluví.

Začnu životem, se kterým je veřejnost nejméně obeznámena. Od září roku 1969, tedy přesně 35 let, byl Josef Škvorecký mým učitelem, rádcem a mentorem – jedním z mála, kteří mne naučili něco užitečného. Oba jsem přistáli na torontské universitě jako emigranti, on z Prahy přes Berkeley a Stanford, já z Prahy přes Londýn a Montreal. Já byl úplně zelený postgraduální student na Oddělení divadelních věd a Josef zcela nový profesor angloamerické literatury. Učil hlavně na Erindale College, v předměstí s indiánským jménem Mississauga, kterou později proslavil v *Příběhu inženýra lidských duší* jako Edenvale College. Protože celý život odmítal řídit auto, jezdil tam modrým universitním autobusem, čtyřicet kilometrů tam a čtyřicet zpátky. Kromě kurzů o americké literatuře, přednášel také o nové vlně českého filmu na oddělení slavistiky. Seznámila nás tehdy Kathryn Feuerová, která byla na slavistice ředitelkou. Ta opatřila Josefovi v Torontu profesuru na doporučení Jiřího Gibiána, jeho starého kamaráda a spolupracovníka z Cornell

University. Ten se vlastně zasloužil největší měrou o to, že se Josef a Zdena do Ameriky vůbec vydali.

Přednášky o nové vlně českého filmu byly skvělé a taky úplně jiné, než cokoliv, čemu jsem byl až do té doby vystaven na universitách jak v Československu, tak v Kanadě. Josef se znal osobně s většinou filmařů, o nichž hovořil, ať už šlo o Miloše Formana, Jiřího Menzela, Jana Němce, Věru Chytilovou či Hynka Bočana nebo Jana Schmidta. Nehovořil však pouze z pozice filmového teoretika anebo historika, a ani se za nic takového nevydával. Nicméně však o filmu věděl víc, než mnohý puncovaný filmový vědec. Spíš používal svých skvělých vyprávěčských schopností a zkušeností scenáristy, jehož práce byly natočeny, a mohl tedy svoje názory podložit i ukázkami z vlastních filmů. Kromě hlubokého pochopení pro věc měl také k dispozici dlouholetou zkušenost filmového vášnivce a detailní paměť. To vše mu umožnilo oživit přednášky a proměnit bezútešnou třídu na Slovanském oddělení v Sussex Street do glamorózního světa vzrušení, dobrodružství a filmových hvězd. Nebylo to však na úkor akademických požadavků (pan profesor přednášel); protože tehdy neexistoval žádný text o novém českém filmu, byly jeho přednášky zcela originální. Na konci kurzu jsem napsal práci, která se zřejmě panu profesorovi líbila, protože mi za ni dal velice vysokou známku. Na konci roku mi dal i hodně vysokou závěrečnou známku. Jako nováček však nevěděl, že na torontské universitě nebylo tehdy zvykem dávat tak skvělé známky. Z děkanátu mu bylo naznačeno, že by měl známku poněkud snížit. Neměl na vybranou, známku snížil a pak se mi okamžitě omluvil. Důsledkem bylo, že se svět nikdy nedozvěděl, jak brilantní jsem skutečně tehdy byl. To věděl jenom pan profesor, a ten si to, zaplaťpánbůh, nechal pro sebe. Brzy nato mě ale požádal, jestli bych mu nemohl asistovat na přípravě práce *All the Bright Young Men and Women*, tedy *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. To byla kniha založená na jeho přednáškách pro náš kurs o českém filmu. Josef mi dovolil přeložit rukopis do angličtiny. Když kniha vyšla, byla to také moje první knižní publikace. Posléze se také uvolil stát se pedagogickým poradcem při mé doktorské práci. Kromě mnoha jiných věcí zprostředkoval také moje setkání s Jiřím Voskovcem. Po čase se mu podařilo dostrkat mne k dodělení doktorátu, ale hlavně k napsání knihy *Osvobozené*. Na základě toho jsem pak do-

stal místo na torontské universitě a stal se Josefovým kolegou. Takže, jak vidíte, dlužím Josefovi jako svému učiteli, velice mnoho.

Samozřejmě jsem nebyl jediný student, jehož profesor Škvorecký hluboce ovlivnil. Nezáleželo na tom, zda přednášel o americké literatuře anebo jestli jako tzv. writer-in-residence učil studenty, jak psát beletrii. Vždycky se velice pečlivě připravoval a každou odevzdanou práci okomentoval, ať šlo o eseje akademického rázu anebo povídky, scénáře či poezii. Jak obrovskou spoustu času a energie na to vynakládal, dosvědčuje například citát z dopisu, který napsala Zdena Škvorecká do Londýna umělci a ilustrátorovi Janu Brychtovi: „Pepík měl jet do Anglie na tu konferenci v Readingu, ale přestože jsem mu už zařídila letenky a pomalu sbalila kufry, rozhodl se, že jet nemůže, protože má pro příští rok takovou horu práce na universitě, že by absolutně nestihl přípravu. Dostal smlouvu na tři roky učit na U of T anglickou a americkou literaturu. Pak to vypadá, že to bude na furt. Ale při jeho smyslu pro zodpovědnost je to šílená kláda, všechny knihy pročítá znovu, protože je naposledy četl před dvaceti lety. Navíc má pocit, že není v angličtině dost výřečný, takže se skoro hrouť z představy, jak to všechno utáhne. Ale musíme být rádi, že to místo má, jiní jsou na tom daleko hůř.“ Pro zajímavost uvádím, že dopis je datován 24. června 1971, tedy dva a půl měsíce před zahájením přednášek.

Jak jsem již předeslal, Josef učil řadu let kurs tvůrčího psaní, tedy „creative writing“, do kterého docházeli většinou tzv. *undergraduates*, tedy studenti v prvním, bakalářském stádiu svých studií. Tady mohl uplatnit svoje autorské a redaktorské zkušenosti, jakož i svou nesmírnou praktickou znalost světové literatury. Dával však svým studentům také pocit sebedůvěry a jeho taktní přístup, jenž vycházel z osobního porozumění komplexnímu procesu tvůrčího psaní, rovněž povzbuzoval. Stejně pak jednal při styku se spisovatelem jako nakladatel a editor nakladatelství Sixty-Eight Publishers.

Vážení posluchači teď určitě ocenili elegantní *segue*, které jsem použil, abych se dostal k druhému životu Josefa Škvoreckého. Ten je neoddelitelně spojen s jedním z nejstatečnějších a nejdůležitějších podniků v dějinách českého nakladatelství. Tady musím přirozeně uvést Zdena Škvoreckou-Salivarovou, protože Sixty-Eight

Publishers hrálo stejně důležitou roli v jejím životě jako v životě jejího manžela a nakladatelského partnera. To mohu dosvědčit, protože jsem byl při tom, když se v roce 1971 nakladatelství narodilo, a byl jsem tam, když skončilo v roce devadesátém třetím po vydání 227 knih. Zdenina odvaha a energie, její nezlomná vůle, odolnost vůči pesimistickým radám, které ji varovaly před tak riskantním podnikáním, někdy dobře míněných a někdy taky ne – to byla základna, na které tento nakladatelský David stál.

Josef přinesl do nakladatelství svoji redaktorskou zkušenost a osobní renomé, ale také svůj profesorský plat, který v prvním stádiu zabezpečil kapitál, potřebný k vydání prvních knih. Zdena a Josef společně a nerozdílně věnovali nakladatelství nespočetné dny a noci práce, kterou je možno zaplatit pouze valutou vděčnosti čtenářů tohoto národa.

Proč se tohoto úkolu ujali? Tuto otázku jsem sice schopen položit, ale nevím, zda jsem schopen ji adekvátně zodpovědět. Na začátku stál asi problém existenčního rázu: jak se realizovat jako český autor v cizině, i když v cizině přátelsky nakloněné? Josef Škvorecký ovládá angličtinu skvěle, německy mluví výborně a má klasické vzdělání, ale v českém jazyce je velmistrem. Je také velice obezřetným pozorovatelem českého národního charakteru jak zblízka, tak z povzdálí. Uvědomoval si tehdy také, že má-li být člověk spisovatelem, musí psát a musí mít čtenáře. Věděl také, že po odchodu do exilu nebudou jeho práce vydávány a čteny doma, tedy v češtině, a že si bude tudíž muset svoje české čtenáře hledat někde jinde, ergo v zahraničí. Tam jich bylo v důsledku poinvazního exodu v roce 1968 poměrně dost. Jinou otázkou však bylo, kde české knihy vydávat. Určité publikační možnosti sice v Americe a v západní Evropě čas od času existovaly: například po emigrační poúnorové vlně po převratu v roce 1948 existovalo nejméně sedm různých nakladatelství, a to beru v úvahu jen USA. Většina z nich ale naneštěstí dlouho nevydržela.

Na počátku sedmdesátých let, tj. poté co se poinvazní emigrace začala usazovat ve svých nových domovech po celém světě, byla situace, pokud šlo o česká nakladatelství, podstatně horší. V Severní Americe nebylo nakladatelství, které by se důsledně věnovalo vydávání českých knih. Jedinou spolehlivou institucí, na kterou bylo možno se občas v tomto ohledu obrátit, byla Společnost pro vědy

a umění, ale ta byla pod silnou kontrolou konzervativně založených, dobře zavedených příslušníků starší emigrace. Josef se nicméně na SVU obrátil s prosbou, anebo snad spíše s nabídkou na vydání *Tankového praporu*.

Z korespondence mezi Škvoreckými a tehdejších generálním sekretářem SVU Johnem G. Lexou vyplývá, že někteří členové správní rady SVU byli vydání nakloněni, ale pak se z důvodů, které mi zatím nejsou zcela jasné, akce pozastavila. Ať už šlo o interní problémy ve vedení SVU anebo o obavy ze strany některých vlivných členů předsednictva, že by Josef Škvorecký byl „kontroverzní“ autor, anebo šlo prostě o doklad těžkopádného rozhodování SVU, Škvoreckým bylo každopádně zřejmé, že konkrétní a závazné rozhodnutí o vydání knihy nebylo momentálně na obzoru. Škvoreckým docházela trpělivost a nevěřili, že by *Tankový prapor* v dohledné době u SVU vyšel.

S radikálním řešením problému přišla Zdena, která podle Josefova popisu ho „jednou dlouho po půlnoci probudila s tím, že knihu vydají sami, na vlastní náklad“. V Torontu v té době existoval nedávný precedens publikace české knihy *Řešení Gamma*, jejíž autor, Jaroslav Brodský, si ji vydal v několika různých vydáních v roce 1970 vlastním nákladem. Okamžitě podotýkám, že v žádném případě nenavrhují spojení mezi Brodského jednorázovou vydavatelskou akcí a založením nakladatelství Sixty-Eight Publishers. Pouze poukazují na možnost, že si Zdena na základě Brodského příkladu uvědomila, že i nedávný emigrant může takovou věc uskutečnit bez velkého finančního kapitálu, pokud má k dispozici dostatečný kapitál intelektuální. A ten Škvorečtí k dispozici měli. Když to mohl dokázat pan Brodský s *Řešením Gamma*, dokážou to přece s *Tankovým praporem* taky. Při té příležitosti je třeba také poznamenat, jak si Josef zřejmě uvědomil, že tady se náhle nabízelo usměrnění pro Zdeninu energii do akce, která byla smysluplná a důležitá a která by pomohla negovat pocity dislokace, smutku a stesku po domově – tedy nežádoucích, avšak běžných spoluzavazadel nuceného exilu. Znamenalo to také, že by Zdena nemusela radikálně měnit kariéru, ale že by se mohla věnovat literatuře a zároveň si zachovat nezávislost. Následovala série neuvěřitelně rychlých rozhodnutí. Opět cituji Josefa: „Nepoužívat tu trošku peněz, které jsme si ušetřili, na zálohu ke koupení domku,

ale raději ji použít na založení nakladatelství.“ A tak zůstali v dvou-pokojovém bytě v devátém poschodí paneláku v Saint James Townu, což ani tehdy nebyla v Torontu příliš luxusní adresa. Tohle uskromnění jim však umožnilo neomezit svůj vydavatelský program na jednu knihu, ale pokusit se založit Klub čtenářů s celosvětovou distribucí.

Zde je třeba podotknout, že idea založit Klub čtenářů visela ve vzduchu a že k tomu byl také příhodný čas. I SVU se zabývala ke konci roku 1970 podobným nápadem. Kanadský člen správní rady SVU, PhDr. Jiří Škvor, napsal v odpovědi na dopis, ve kterém ho Škvorečtí informovali o svém úmyslu založit Klub čtenářů, že už dříve, tedy před 21. únorem 1971, předložil vedení SVU návrh na podobnou akci. Návrh vznesl už rok předtím na konferenci SVU ve švýcarském Horgenu, kde se, jak napsal, „nápad setkal s živým ohlasem“. Škvorečtí se horgenské konference nezúčastnili, ale přesto bych si zde dovolil zaspekulovat, zda možná právě tam nenašli inspiraci zakladatelé Indexu. Zdůrazňuji, že se jedná o nepodloženou spekulaci. Doktor Škvor napsal ve zmíněném dopise Škvoreckým následující: „Můj poměr k celé věci je tento: k založení »Klubu čtenářů« a k zahájení vydávání »pořádné« literatury je asi nejpopovolanější SVU, ALE: kdo se toho tam ujme? Bez soukromé iniciativy, tj. bez »soukromo-kapitalistického« začátku, pochybuji, že se s věcí hne (alespoň ne brzy). Náš gen. sekretář Lexa už sice »vyjednává« s římskou Křesťanskou Akademií a s Kratochvilovou Edicí svobodné tvorby, ale obávám se, že to je vše na dlouhé lokty. Začnete-li, dám se k vám. (Jako spolupracovník administrativní i jako »skromný autor«).“

Jiní představitelé SVU neprojevovali stejný optimismus, pokud šlo o prognózu životnosti či moudrost nápadu. Jan V. Mládek, tehdejší prezident SVU, vyjádřil svoje osobní obavy ohledně vydávání českých knih v zahraničí v dopise Zdeně Škvorecké z 11. června 1971: „Osobně se obávám, že československá tendence a schopnost přizpůsobovat se novému prostředí, oslabí u mnoha zájem o českou a slovenskou literaturu. Jinými slovy, že trh pro československou knihu bude i nadále omezený, i když asi širší než

do roku 1968. Vidíte, proč počítám s jistými obavami pro nová »proponovaná« nakladatelství.“

Jiní zaujali vůči projektu vyloženě negativní stanovisko, protože věřili, že Klub čtenářů by měl větší možnost uspět v Evropě, kde byly dva podobné pokusy už ohlášeny, a to v přibližně stejné době jako Sixty-Eight Publishers; šlo o CCC a Index. Jiní, jako např. Egon Hostovský, oponovali, protože upřímně věřili, že takový projekt musí zkrachovat stejně jako všechny předešlé pokusy tohoto typu. Naštěstí se našlo dost přívrženců, kteří se za nápad postavili, a tak s pomocí oddaných přátel a podporovatelů i s příslibem pomoci od mnoha předních exilových autorů Škvorečtí nakladatelství otevřeli. Brzy poté odmítli nabídku od nakladatelů Indexu spojit Sixty-Eight s jejich podnikem, protože se obávali ztráty umělecké kontroly. Mimo to měli určité pochybnosti, pokud šlo o finanční zdroje Indexu.

Popis Josefova a Zdenina úsilí v začáteční fázi nakladatelství by vystačil na samostanou dlouhou stať, a tak se zatím spokojím s následující poznámkou. My jsme jako příjemci výsledků jejich práce měli veliké štěstí, že Josef a Zdena byli před zahájením nakladatelství zcela naivní, pokud šlo o výkyvy a nestálost emigračních vnitropolitických záležitostí, o komplexní a proměnlivou ekonomii vydávání knih v Kanadě či o eskalaci skutečných výloh spojených s touto aktivitou. O čase stráveném při této činnosti při zahájení Sixty-Eight Publishers i během příštích dvaadvaceti let fungování se ani nezmiňuji. Ale jak znám Josefa i Zdenu, i kdyby tohle všechno věděli předem, stejně by se do věci pustili. Plody jejich úsilí, těch 227 titulů, představují stálý památník jejich lásky k literatuře, jejich soustředění, pocitu zodpovědnosti vůči čtenářům a vůči autorům, které vydávali. Sdíleli spolu vědomí morální povinnosti, založené na neomylné a nekompromisní schopnosti rozlišovat mezi dobrem a zlem.

Nikdy jim nešlo o zisk a subvence, ať vládní anebo nadační. To, že nakladatelství rostlo, že přežilo nesčetné těžkosti finančního a osobního rázu a že skončilo teprve až ve chvíli, kdy už ho nebylo zapotřebí, je potvrzením redakčních a manažerských schopností manželů Škvoreckých a jejich odporu vůči jakémukoliv snižování urovně jejich vydavatelské činnosti. Zachovali si přízeň čtenářů po celém světě a také loajalitu převážné většiny svých autorů.

Další nesmírně důležitou dimenzi získalo nakladatelství ve chvíli, kdy se jeho knihy začaly dostávat různými podzemními cestami do Československa a kdy se staly nesmírně důležitou součástí odporu proti tehdejšímu kulturnímu a politickému despotismu. Nejen ti, kteří sem knihy pašovali, ale i ti, kteří tady knihy četli a rozšiřovali je – a mnozí jsou tady dnes s námi – přispívali k zachování nejdůležitějších kulturních a morálních hodnot. Knihy, které nakladatelství vydávalo, byly hlasem pravdy a svobody, který totalitní režim nemohl umlčet.

S třetím životem Josefa Škvoreckého je veřejnost přirozeně obeznámena nejlépe, protože hrál a bohudík stále ještě hraje v pospolitosti jeho životů hlavní roli. Je to život spisovatele anebo – lépe vyjádřeno – autora. Já vím, někteří z vás si teď v duchu kladou otázku: „Jak to ten člověk hodlá všechno vměstnat do posledních pěti minut? Snad si nemyslí, že ho tady budeme poslouchat místo oběda?“ Ujišťuji vás, že nebudete, už proto, že za mnou netrpělivě přešlapuje řada vysoce kompetentních odborníků, literárních vědců a pamětníků, kteří dnes a zítra podrobí Josefovo dílo analýzám, porovnáním a komentářům, které by mne nikdy nenapadly a kterých bych ani nebyl schopen. Ponechám tedy tento Josefov život jejich úsilí a omezím se pouze na jednu krátkou a poznámku o známých věcech.

Josef Škvorecký je jedním z nejvšestrannějších autorů této doby. Je proto atypický a odporuje současným tendencím k neustále rostoucí úzké specializaci. Psal, a píše vždycky to, co ho zajímá anebo těší, a vybírá si formy, které pro svůj záměr považuje za vhodné. Ačkoliv ho označujeme za jednoho z nejvýznačnějších světových romanopisců, nikdy se neomezoval výhradně na tento žánr. Přibližně od svých třinácti let píše poezii, povídky začal psát dokonce už o dva roky dříve. V tomto oboru je uznávaným mistrem, stejně jako je mistrem detektivního románu a žánru, kterému se v angličtině říká *mystery novels*. Je rovněž autorem velkého množství článků, esejů a fejetonů, recenzí a literárněkritických statí. Bibliografický souhrn jeho díla obnáší knihu úctyhodných rozměrů. Napsal celou řadu filmových scénářů, z nichž mnohé byly natočeny a další zatím na natočení čekají. Napsal i hru, která byla inscenována v Torontu. Mimo to je také jedním z nejsvědomitějších a nejpilnějších korespondentů,

které znám. Jeho korespondence obsahuje mnoho tisíc položek, a nevím, že by kdy neodpověděl na dopis. Veřejnost, jak tuzemská, tak na Západě, ho také znala jako stálého přispěvatele do vysílání Hlasu Ameriky.

Jsa velice pomalým a nesoustředěným autorem, musím se přiznat, že nechápu, jak to Josef všechno zvládal. Ale myslím, že vím, *proč* to dělal. Je nepředstavitelně zvědavý a zvědavý, zejména pokud jde o všechny možné aspekty lidské činnosti a uvažování. Jeho nazírání je většinou komické, ve smyslu velkých klasických autorů komedie, Aristofana, Shakespeara, Cervantese a Čechova. Od samého začátku své literární činnosti si uvědomoval simultaneitu vážného a nevážného v lidském životě, a toto uvědomění, založené stejnou měrou na osobních zkušenostech i na schopnosti vidění, podmínilo celou jeho tvorbu. To všechno spolu s jeho vášnivým a nekompromisním humanismem ho definuje nejen jako spisovatele, ale jako člověka. Podle mého názoru jsou to nezbytné atributy důležitého autora, jehož práce nezná hranic, není omezena na specifické prostředí či kulturu a překonává i zkoušku časem.

Dovolte mi zakončit příspěvek dvěma citáty. První jsem našel na stránce 275 ve Škvoreckého próze *Neuilly*: „Člověk, nemá-li být holou zbytečností, musí na světě něco užitečného vyrobit...“ Druhý citát je v určitém smyslu odpovědí na ten první a pochází od autora, který nedávno Josefa znovu zaujal, od Publia Ovidia Nasa. Je to poslední odstavec z „Osudu Augustova“, tedy z patnácté knihy *Proměn*, maličko obměněný, protože Josef by na rozdíl od Ovidia tohle sám o sobě nikdy neřekl: „*Jamque opus exegis, quod nec Jovis ira, nec ignis, nec poterit ferrum, nec edax abolere vetustas,*“ což česky znamená asi: „*Ani hněv Jovišův, či oheň, železo, ba ani čas, který vše stravuje, nezničí práci, kterou jste vykonal.*“

DÍLO JOSEFA ŠKVORECKÉHO V KONTEXTU ČESKÉ A SVĚTOVÉ LITERATURY

Helena Kosková (Švédsko)

Josef Škvorecký patří ke spisovatelům, kteří významně reprezentují českou literaturu ve světě. Je svým způsobem symptomatické, že ačkoli se mu dostalo uznání a je dnes už považován za žijícího klasika, první dvě monografie o jeho díle, Sama Soleckého a Pavla Trenského, jsou napsány anglicky a jen druhá z nich byla přeložena do češtiny¹. Česká literární kritika a historiografie má tendenci zařazovat Škvoreckého dílo do literárního kontextu doby jeho publikace v Čechách a znejasňuje tak literární kontext doby jeho vzniku a tím i logiku vnitřního vývoje jeho tvůrčí dráhy. Chtěla bych se proto pokusit odhlédnout od vnějších, politicky diktovaných okolností, a uvažovat o vývoji Škvoreckého díla a jeho vztahu k domácímu a světovému kontextu doby jeho vzniku.

Zbabělci se tak dostanou do kontextu konce čtyřicátých let a dobře souzní s dobovým zájmem o existencialismus, inspirovaným mj. přednáškami profesora Černého v zimním semestru 1947–1948. Právě v této době Škvorecký, student anglistiky na filozofické fakultě, vyhrál soutěž o nejlepší prózu a jeho *Nové canterburské povídky* by za normálních okolností byly pravděpodobně jeho knižní prvotinou. Na podzim roku 1948 začíná psát *Zbabělce*, které dokončuje na jaře 1949.

Téma generačního konfliktu se světem otců i jazyk, narativní technika a perspektiva mladého vypravěče, sbližuje *Zbabělce* se Salingerovou knihou *Kdo chytá v žitě*, která byla dokončena o dva roky později, v roce 1951. Ne náhodou se oba romány staly kultovní záležitostí, jakýmsi literárním manifestem generace, která dospívala za druhé světové války. Traumatický pro-

žitek katastrofy, krize naší civilizace, otázky viny, aktualizované Jaspersem, vzbudil nedůvěru k pokrytectví velkých slov a ideologií. Už úvodní část *Zbabělců* navozuje tento základní tón:

Seděli jsme v Port Arthuru a Benno řekl:

„Tak revoluce se vodkládá na neurčito.“

„Jo,“ řekl jsem a strčil jsem si plátek do úst. „Z technické důvodů, ne?“ Bambusový plátek chutnal jako vždycky příjemně. Hrál jsem na tenora taky z toho důvodu, že se tak příjemně cucal.²

Sám název románu i Bennova úvodní replika byla v době vzniku románu záměrně provokující. V dobovém politickém a literárním kontextu byla přímo svatokrádežná. Druhá světová válka, protifašistický odboj, květnové povstání, osvobození Rudou armádou bylo nejen tématem značné části soudobé prózy, ale také živým hlubokým prožitkem mnoha jedinců. Dokumentární svědecká literatura se mísila s díly, která vytvářela často pateticky monumentalizovaný obraz nedávné historie. Bennova replika, stejně jako vypravěčův postoj, rozbíjí tento patos a otvírá groteskně falešnou hru na revoluci. Revoluce, slovo patřící do rétoriky „Velké Historie“, je vtaženo do proudu hovorové řeči. Velký okamžik historie je důsledně viděn perspektivou mladého, deheroizovaného vypravěče, jak se promítal do jeho všednodenního života. Důsledně nepatetickým způsobem je uvedeno i téma lásky k jazzu, který je pojítkem s generačními vrstevníky na celém světě.

Sam Solecki ve své monografii o Škvoreckém konstatuje, že *Zbabělci* jsou psáni jako internacionální román, ačkoliv jejich látka je česká a provincionální. Na důkaz toho uvádí řadu příkladů: odkazy k americkým filmům; epigrafy z cizích autorů; různé národní skupiny, procházející Kostelcem; latinu, němčinu, angličtinu a ruštinu použitou v textu knihy; přítomnost všech hlavních myšlenkových proudů dvacátého století: katolicismu, humanismu, fašismu a komunismu.

V oficiálním českém literárním kontextu byli *Zbabělci* téměř provokativním protestem proti heroizujícímu a ideologicky správnému obrazu války, o estetice socialistického realismu ani nemluvě.

1 SOLECKI, Sam: *Pragues Blues. The Fiction of Josef Škvorecký*. Toronto, EWC Press, 1990. TRENSKY, Paul I.: *The Fiction of Josef Škvorecký*. New York, St. Martin's Press, 1991. TRENSKÝ, Pavel: *Josef Škvorecký*. Jinočany, H+H 1995.

2 ŠKVORECKÝ, Josef: *Zbabělci. Spisy Josefa Škvoreckého* 1. Praha, Odeon 1991, s. 245.

Existoval však také jiný, v tehdejší oficiální historiografii skrytý český literární kontext, do kterého *Zbabělci* i jiné Škvoreckého texty z konce čtyřicátých let dobře zapadaly. Je to Skupina 42, okruh kolem Jiřího Koláře, se kterým Škvorecký sdílí bezprostřední vztah k všední realitě, antipoetičnost, civilnost výrazu, hovorovost jazyka, ostře viděné konkrétní detaily a jejich vzájemné kombinace. A především zájem o angloamerickou literaturu, o kterém svědčí například Haukové a Chalupěckého překlad Eliotovy *Pusté země* (1947), který měl pro mladé básníky podobný význam jako kdysi překlad Apollinairova *Pásma* od Karla Čapka. Byl to právě Jindřich Chalupěcký, který v Halasově pozůstalosti našel pochvalnou zmínku o Škvoreckém a přivedl ho do skupiny, která se v první polovině padesátých let scházela u Jiřího Koláře.

V padesátých letech Škvorecký dokončuje studia anglistiky, začíná pracovat jako překladatel, redaktor angloamerické literatury v nakladatelství SNKLU a jako redaktor *Světové literatury*. V padesátých a šedesátých letech publikoval mnoho studií a překládal Bradburyho, Jamese, Hemingwaye, Faulknera, Sinclaira Lewise, Sillitoea, Hammetta, Chandlera, Styrona. Stejně jako u Hrabala, kterého mnozí považovali za pouhého zapisovatele „hospodského kecu“, i u Škvoreckého, který se sám rád stylizuje do role entertejnera, spontánního vypravěče, zapisujícího svou životní zkušenost, je u něj literární inspirace důležitější, než se na první pohled zdá.

Padesátá léta jsou dobou, kdy v Evropě, především ve Francii, je ve středu pozornosti krize románu, na kterou odpovídá hnutí tzv. nového románu. Současně v dílech Ionescových a Beckettových je tematizována absurdita světa. Škvorecký není autor teoreticky zaměřený a tyto proudy se ho nedotýkají tak bezprostředně jako např. Ivana Vyskočila, Karla Miloty či Věry Linhartové. Jeho jediný román z padesátých let *Tankový prapor* s podtitulem *Fragment z doby kultů* je však velmi blízký těmto dobovým tendencím. V prvoplánové poloze může být *Tankový prapor* čten jako fraška, ve které ožívá vojenské prostředí počátku padesátých let. V hlubší poloze je to analýza jazyka a mocenské struktury totalitní společnosti a způsobů, jakým se jí přirozený svět brání. Vojenské prostředí vytváří hyperbolizovanou modelovou situaci civilní společnosti. *Ptydepe* politické

ideologie, zhuštěné do souboru víceméně mechanicky používaných frází, je řečí politických školení a vojenských plánskonspektů, nástrojem k vytváření pseudoskutečnosti. Má jen nepatrné styčné body se skutečnou praxí života tankového praporu a právě ty jsou východiskem humoru. Groteskní situace vznikají ve chvílích, kdy se jazyk politické fráze se svým abstraktním zobecněním dostává do kontaktu s expresivním, často vulgárním jazykem vojáků. Podobně jako o deset let později Václav Havel v *Zahradní slavnosti* a ve *Výrozmění* tematizuje Škvorecký v *Tankovém praporu* jazyk fráze ne jako obecnou filozofickou otázku odlidštěného jazyka, ale jako svědectví o své vlastní životní zkušenosti. Míra umělecké stylizace, o které nikdo nepochybuje u Havla, je však větší, než by se na první pohled zdálo.

Sledujeme-li vnitřní vývoj Škvoreckého díla, zjistíme, že období 1948–1958 obsáhlo velice bohatý stylový rejstřík, který může být vnímán jako osobitá tvůrčí paralela hledání nových forem románu a prózy. Úzké spojení s angloamerickou literaturou a jeho překladatelská činnost inspirovala *Povídky tenorsaxofonisty*, psané jazykem drsné americké školy, i poslední prózu tohoto období, o které autor sám píše, že by se nezrodila bez bílé magie Faulknerovy věty, *Legendu Emöke*. Její text je svědectvím o existenciální situaci člověka v současném světě, příběhem o zmarněné a ztracené příležitosti navázání hlubšího kontaktu mezi dvěma lidmi. V době jeho vzniku, v Československu konce padesátých let, bylo velice aktuální téma střetnutí lidské potřeby hledání hlubšího, duchovního života s povinným, oficiálním materialismem, který jej znemožňoval. Knižní vydání v roce 1963 bylo počátkem krátké šťastné výjimky, kdy se v letech 1963–1969 Škvoreckého dílo mohlo dostat k širšímu okruhu českých čtenářů a stalo se významnou součástí procesu pozvolného splývání proudu ineditní a oficiální české literatury.

V sedmdesátých letech, v kanadské emigraci, nastává další tvůrčí období, ve kterém se uplatňují inspirativní podněty ze šedesátých let. V *Mirácku* nalézá Škvorecký nový styl, který dovádí k dokonalosti v *Příběhu inženýra lidských duší*. Základním stavebním principem těchto románů je asociativní řazení jednotlivých realisticky viděných detailů, epizod a scén, které se filmovým stříhem prolínají, vzájemně zrcadlí, zmnohovýznamňují a vytváří jakousi surrealistickou koláž.

Zkušenost emigrace je nepochybně pro spisovatele dvojnásobně traumatická, poskytla však zároveň Škvoreckému látku a perspektivu, která rozšířila a prohloubila jeho vidění světa. Umožnila mu vystihnout existenciální pocit člověka v době, kdy globalizace a zvýšené životní tempo přineslo s sebou i fragmentarizaci našeho vnímání skutečnosti. Struktura *Inženýra lidských duší* je skládána právě z fragmentů: drobné anekdoty, groteskní či tragikomické příběhy a historky, vyprávěné v anachronickém a přerušovaném sledu, scény plné konkrétních detailů a autentických záznamů dialogů i jejich řazení metodou filmového střihu a vzájemného zrcadlení, vyjadřuje pocit jedince, na jehož vědomí útočí spousta vzájemně nesouvisejících vjemů. Tato metoda umožňuje vyjádřit chaotickou mnohotvárnost života druhé poloviny dvacátého století, jeho rychlé tempo a diskontinuitu.

Emigrace jako literární téma je dominována právě prvkem diskontinuity, násilného zlomu mezi minulostí a přítomností. Svět minulosti, domova v geografickém i duchovním smyslu, vyjádřený v textu *préteritem*, je oddělen od kanadské přítomnosti. Vzniká tak zajímavá kompozice: román, který je syntézou, vyvrcholením autobiograficky inspirovaného díla, zachycuje autorovu zkušenost v Kostelci za války, po roce 1948 i v emigraci, formou mozaikovitě koláže složené z anekdotických příběhů, groteskních scén a dopisů přátel. Zkušenost z kanadského akademického světa je naopak více prostoupena diskursními a reflexivními pasážemi a diskusemi se studenty. Obě tato epická centra jsou spojena v celek, jehož tématem je životní osud a existenciální pocit vypravěče. Je rozdělen na sedm částí, nesoucích jména sedmi (s výjimkou Conrada) amerických spisovatelů. To dává autorovi možnost obohatit fragmenty lidských osudů a asociace v rámci jednoho lidského života nepřeborným množstvím asociací a aluzí literárních. Uvolněná, otevřená forma románu, jeho polyfonická a polymorfní kompozice, zasazuje tak text do souvislosti s literaturou a vytváří složitou tkáň, jejíž jednotlivá vlákna navozují bezpočet souvislostí. Téma nesdělitelnosti osobní zkušenosti dostává další rovinu, zkušenost tlumočenou literárními díly, která „chtějí učinit zadost viditelnému světu tím, že vynesou na světlo

pravdu, mnohotvárnou a jedinou, která je na dně každého z jeho aspektů.“³

Příběh inženýra lidských duší vychází v roce 1977, tedy v době, kdy se v evropské i americké literatuře objevuje fenomén postmodernismu. Bez jakéhokoli vědomí či úmyslu příslušnosti k tomuto směru ze strany autorovy je možno v textu objevit mnoho postmoderních prvků, jak je chápe Lyotard. Konstantou Lyotardova myšlenkového vývoje je věrnost základním intencím předválečné avantgardy a úsilí vyjít z oné slepé uličky, ve kterou vyústilo spojení těchto tendencí s marxistickým projektem. Lyotard odmítá různé „filozofie historie“, v nichž vidí metanarativní příběhy, „nadpříběhy“, které mají shrnout rozptýlené narativno lidských příběhů ve všezahrnující jednotu. Nebezpečí znásilňování životní zkušenosti teorií a pojetí umělecké tvorby jako hledání výrazu pro nejosobnější zkušenost každého jedince, o kterém hovoří Lyotard, dobře charakterizují východiska Škvoreckého poetiky. Lyotard vidí jedno z největších nebezpečí evropské tradice v konfúzi mezi estetikou a politikou, Škvorecký důsledky této konfúze prožívá a popisuje.

Literární aluze, citace a intertextualita, charakteristické pro postmodernu, jsou základním tvůrčím principem v *Příběhu inženýra lidských duší*. Nastává tedy zajímavý fenomén, že podobně jako české absurdní drama v šedesátých letech mělo v porovnání se světovým silnější kořeny v životní zkušenosti autorů než v jejich filozofii a teoretických programech, tak *Příběh inženýra lidských duší* přináší do české literatury mnohé prvky postmodernismu, aniž se autor o to vědomě snaží. Každopádně splňuje jeden z jeho požadavků: může být čten v mnoha rovinách. Můžeme vzít doslova jeho podtitul: „Entrtejnment na stará témata o životě, ženách, osudu, snění, dělnické třídě, fizech, lásce a smrti“ (jak se to stalo části české kritiky) – a na druhé straně nám může jeho humor a lehký tón naznačit, že se jedná o syntézu autorovy draze zaplacené životní zkušenosti a zároveň o široký záběr absurdního *theatra mundi* druhé poloviny dvacátého století.

Setkání dvou světů navozuje také téma jazykových, historických a geografických bariér, typických pro emigraci, které však v pod-

3 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší II. Spisy Josefa Škvoreckého* 16. Praha, Ivo Železný 2000, s. 124.

textu dostávají hlubší významy. Jazyk funguje stejnou měrou jako prostředek komunikace i jako přehrada. Stejná slova zapadají do různých sémantických polí, stejný citát má jiný význam v jiném kontextu, vzbuzuje jiné asociace. Vynalézavá práce s jazykem a autorova geniální akustická paměť umožňuje volný pohyb čtyřiceti lety vývoje češtiny a se sugestivní přesností charakterizuje postavy i dobu. *Příběh inženýra lidských duší* je v tomto smyslu svou šíří i polyfonií jazykově nejbohatším autorovým dílem.

Téma setkání dvou světů dominuje i ve Škvoreckého próze z osmdesátých a počátku devadesátých let, kdy se od autobiograficky inspirované prózy obrací k historickému románu. Obrat od současnosti do minulosti můžeme v osmdesátých letech sledovat u mnoha českých i světových autorů. Hrabal píše trilogii *Svatby v domě*, Kundera v *Nesnesitelné lehkosti bytí* prohlubuje podtext současného příběhu leitmotivy, které podtrhují společné evropské kulturní zázemí a v *Nesmrtelnosti* stupňuje tuto tendenci, když k současnosti vytváří paralelu v Goethově vztahu k Bettině von Arnim. Také Jan Patočka v *Kacířských esejích* definuje kořeny národní identity v širších souvislostech evropských. Vidí je v řecké filozofii, v římském právu a v židovsko-křesťanské náboženské tradici. Podobné tendence jsou součástí snahy rozrušit hranice uzavřeného světa oficiální české kultury a protestovat proti jejímu zařazení do Východního bloku, které bylo v té době běžné i na Západě. Je symptomatické, že Škvorecký v rozhovoru s Walterem Goodmanem, který recenzoval americké vydání *Inženýra lidských duší*, říká: „Námětem románu o Dvořákovi jsou vztahy Československa se Západem. Československo není východní zemí. Nemá nic společného s Ruskem. Mělo vždycky západní kulturu.“

České a americké motivy, které byly vždy součástí autorova duchovního světa, se dostávají v osmdesátých letech do rovnováhy. Ve *Scherzu* převládají motivy české, v *Nevěstě z Texasu* počínají převážovat motivy americké. Po *Scherzu*, které patří spolu s *Legendou Emöke*, *Bassaxofonem*, a *Prima sezónou* k lyrické linii Škvoreckého díla, přichází v *Nevěstě* opět tematika epická. Obdivuhodná šíře autorovy životní zkušenosti i erudice v oblasti české a angloamerické literatury i společnosti se obráží stále zřetelněji v jeho próze. Její žá-

nrová i stylová bohatost je rozšířena v posledním desetiletí o žánrově těžko zařaditelnou prózu *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula* a dokonce i o science fiction s hlubokým nábožensko-etickým podtextem, *Pulchra*.

V kontextu světové literatury dvacátého století patří Škvorecký mezi autory, jejichž dílo bylo obohaceno zkušeností domovského práva ve dvou kulturách a jazycích, stejně jako například Vladimír Nabokov, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Jerzy Kosiński, Sławomir Mrożek, Vladimír Vojnovič, Salman Rushdie, Milan Kundera a řada dalších. Na rozdíl od mnohých z nich zůstal Josef Škvorecký českým spisovatelem v tom slova smyslu, že nepřestal psát prózu ve své mateřštině. Jeho dílo tak zůstává významnou a inspirativní součástí české i světové prózy dvacátého století.

„JEJICH VĚC SE MNOU PROSTĚ NESOUVISELA“

Josef Škvorecký jako středoevropský autor

Jiří Trávníček (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno)

„Jestli to nikomu neřeknete, tam vám to pošeptám: žádná střední Evropa neexistuje a nikdy neexistovala. To celé si vymyslel Kundera, poněvadž byl v té daleké Paříži hrozně smutný a věděl, že i kdyby se vrátil do Prahy, bylo by to taky daleko...“

Péter Esterházy

Dejme nejdříve zaznít hlasu skeptika. Ten praví, že Josefa Škvoreckého žádným středoevropským kontextem neobmyslíme. To proto, že máme co činit s odhodlaným stoupencem anglo-americké kultury. Jeho dílem se jako zlatá nit vine jazz; jeho nejčtenějším žánrem je detektivka. Za své tři celoživotní vzory považuje E. Hemingwaye, W. Faulknera a S. Lewise; k tomu přistupují překlady – převážně z americké literatury, osobně zaujaté doslovy. Anglo-americká je i samotná povaha autorova psaní: žádný překotný modernismus a experimentátorství, žádné symbolicky modelové konflikty, ale spíše spolehnutí se na empirii a detail, tedy starý dobrý a poctivý realismus jako základ, ze kterého je možno tu a tam se odpoutat k nějaké té novotě v kompozici (*Příběh inženýra lidských duší*, *Scherzo capriccioso*) či ve způsobu, jímž je vedeno vyprávění (*Bassaxofon*). Do této oblasti patří i rozostřená hranice mezi „vysokým“ a „nízkým“, tj. mezi literaturou takřkajíc vážnou a literaturou jako *entertainment*. I tohle je anglo-saské, neboť literatura je tu v této tradici od toho, aby komunikovala, rozuměj: bavila. V doslovu k románu *Herzog* Josef Škvorecký cituje *in extenso* názor Saula Bellowa. Přitom jde o názor, který by se dal použít jako motto k vlastnímu dílu autora tohoto doslovu:

Jsem prostě proti románu odvozenému čistě z literatury – přijímajícím kánony Joyce a Kafky. Dostojevskij alespoň hleděl na jeviště

lidského života svěžíma očima. Pojetí života jakožto literatury je moderní nemoc – francouzská infekce. Nevyhnutelně vkládá všechnu nádeji do technického výkonu, do virtuozity. (ŠKVORECKÝ 1999: 171.)

Jakápak tedy Střední Evropa se sentimentálním vzdycháním po c. a k. monarchii, vídeňskými valčíky, kafkárkami, švejkovinami, hospodským kecý, štrůdlem, brátrvuršty, wienerschnitzly, pivem jako křen atd.!

Josef Škvorecký se v ní sice narodil, prožil zde 45 let, poznal důvěrně život na jejím maloměstě i v její metropoli, ale jeho pokrevní bratři – a tím i klíče k dílu – se podle všeho nacházejí *over the ocean* nebo alespoň *over the Channel*. Ale přece...

Nostalgie a ironie

Poslechněme si tento rozhovor:

„Tak nám dejte zatím kávu.“

„Prosím – dvě turecké,“ řekl číšník, ometl symbolicky ubrus a odešel. Měl ryšavé vlasy, pokrývající mu lebku jako vlnobití. Zajímalo mě a napadlo mi, jaký je asi jeho poměr k socialismu a vykořisťování. Zasmál jsem se.

„Čemu se směješ?“ řekla Dáša.

„Ale nic,“ řekl jsem. „Jak se ti tu líbí?“

„Je to trochu sešlý, ne?“

„A di ty. To je právě prima.“

„No,“ řekla Dáša. „No, má to aspoň určité švih.“

„Minulost,“ řekl jsem.

„Co?“

„Minulost. Svět, kterej byl náš svět. Takhle to tam vypadalo.“ (ŠKVORECKÝ 1994: 149)

Rozhovor pochází z povídky „Stínohra“ (napsané v roce 1950). Vypravěč (říkejme mu Danny) touží po Líze, jenomže ta je mu odeprána, a tak si smluvil rande s Dášou. Sedí spolu v kavárně, je těsně po Únoru. Danny rozehrává svou strategii: Dášu chce ještě tento večer svést. Přitom sešlost kavárenského prostředí – Dannymu ni-

jak nevadí – se stává stopou, která vede do času, kdy to ještě takové nebylo. Vede k času, který byl ještě „náš“. Ten současný „náš“ není; už nám nepatří. Nezbyvá tedy nic jiného než si svůj čas zorganizovat v perspektivě ze dne na den: přes den si zajistit rozkoš na večer, nebo alespoň její příslib. Smysl („Svět, kterej byl náš svět.“) se odstěhoval do minulosti. Tehdy jsme to byli „my“, dnes už žádné „my“ není možné; stali jsme se osamocenými a bludnými jedinci. Danny je tedy stejnou měrou cynik, resp. ironik (sebeironik), a nostalgik. A tento amalgám cynismu a citovosti, ironie a nostalgie – to už je cosi erbovně středoevropského. – V daném předznamenání je mj. napsán *Konec nylonového věku*. Celý je pojat jako rozlučka s elegantním světem první republiky s jazzovou hudbou, krásnými ženami v nylonových punčochách, duchaplnými rozhovory, stylově zařízenými kavárnami... Jde také o konstatování toho, co jednou muselo přijít. Třetí generace domácí buržoazie už nemá vitalitu, aby mohla přežít. Ta první byla *mladá, výbojná a dravčí*. Druhá se naučila žít v přepychu; třetí je pak *rozložená, upadlá*, „generace bez funkcí, bez ctižádosti, bez zdravých politických a vůbec jakýchkoli averzí“ (ŠKVORECKÝ 1991: 663), generace, do níž patří Samuel Gellen, hlavní hrdina novely. Asi to tak musí být. Na místo slabých nastupují zdravější a silnější. A kdo se jim neumí postavit, nechť opustí scénu „velkých“ příběhů dějin. Jako by tímto Škvorecký současně hlásal historický determinismus i sociální darwinismus. Tedy: hlásal... Jako by se mu svým psaním nedokázal či nechtěl vzepřít. – To, že *nylonový věk* končí, má svou logiku, proti které se nelze vzepřít. Alespoň že po něm zůstane ta nostalgie, nostalgie toho, kdo ví, tedy nostalgie nikoli sentimentálně plačtivá, nýbrž ironická. Tímto pocitem je nesen i *Příběh inženýra lidských duší*. Jde o jakousi bilanci, ohlédnutí za těmi, kdo už tady nejsou, jakož i za časem, který nenávratně odezněl. Vše směřuje do protektorátního Kostelce; zde se nacházejí – ze zpětného pohledu kanadského exilu – klíče ke všemu, co přišlo poté; zde se rozplétají uzly, v nichž je dohromady spleteno dějinné a osobní, české a kanadské, úvaha a vzpomínka, život a literatura.

Střední Evropa se tak v nostalgicko-ironické perspektivě stává faktem až v okamžiku, kdy faktem přestala být. Jinak řečeno: její

podoba – jak se shodli M. Kundera a G. Konrad – nemůže být jiná než snění, mýtus, *dejdrýmování*, jak by asi řekla Blběnka, čili především území ze slov, které vyplňují vzpomínkové obrazy a příběhy. Ve formulaci Czesława Miłosze: „Střední Evropa je akt víry, projekt, můžeme dokonce říci, že utopie“ (MIŁOZ: 107). Přitom důvodem těchto návratů jsou dva roky 1918 a 1939, resp. 1945, resp. 1948. Do té první patří např. *Pochod Radeckého* (1932) od Josepha Rotha, *Skořicové krámy* (1934) Bruna Schulze, ale třeba také Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921–23). Ano, i v nich se nachází cosi nostalgického. Zejména ve způsobu, jímž Hašek dává dohromady tolik různých typů, tedy tak široký rejstřík blbů a blbství, se totiž nachází jakýsi úžas: něco tak nádherně přízračného jako c. a k. armáda už nikdy nebude... škoda. A ironický je pak způsob, jímž se velké dějiny vplétají do malých, tedy jak nad vážnými cíli a důstojnickými rozhodnutími má vždy vrch řeč, tlach, průpovídka, historka. Jako jistou ozvěnu tohoto úžasu – už ve vztahu k armádě socialistického Československa – lze číst i Škvoreckého *Tankový prapor*. – Do druhé vlny pak patří např. *Inženýr* či *Konec nylonového věku*, dále pak Hrabalův román *Obsluhoval jsem anglického krále* (1980) či *Rodná Evropa* (1959) Czesława Miłosze.

Oni

Czesław Miłosz tvrdí, že jeden z rozdílů mezi Západní a Střední Evropou tkví v pojetí času. Pro západního člověka je čas „neutrální, bezbarvý“, odvíjí se bez nahodilých pohybů, zatímco pro Středoevropana je čas „intenzivní, nárazový, plný překvapení“; jde o čas, který se stává „aktivním účastníkem příběhu“ (MIŁOZ 1986: 101). Z toho plyne – dovozuje dále Miłosz – že „nejnápadnějším rysem středoevropské literatury je vědomí historie, a to jak minulosti, tak přítomnosti“ (tamtéž: 101). Ve Střední Evropě se dějiny svým spisovatelům starají o příběhy v daleko větší míře než na Západě. Ale možná by to šlo říci i opačně: ve Střední Evropě dějiny svým spisovatelům kradou individuální příběhy a snaží se je nahradit příběhy kolektivními, tj. příběhy ideových abstrakcí.¹

¹ K tomu Adam MICHNIK: „Literatura ve Střední Evropě byla odsouzena obcovat (*cohabit*) s politikou“ (ARTMANN ad: 22).

Zkusme si jen představit, čím by bylo Škvoreckého dílo bez protektorátu, Února, padesátých let a Pražského jara. Bylo by vůbec ještě o čem psát? Dokonce i autorovy detektivky – nejvíce *Konec poručíka Borůvky* – nejsou žádné profesně neutrální prózy, ale vědí o tepu velkých dějin – ten se jim namnoze stará o zápletky, resp. prolíná se se zápletkami ryze kriminálními. Středoevropan zkrátka nezná dějinně neutrální doby. Buď se vzpomíná na porážky, nebo se na porážku chystá, zlověstně ji věští. „Pro Středoevropana jsou dějiny především sumou trpkých zkušeností“ (KROUTVOR: 62). – Čirá fikce je v románu nemožná asi obecně (román je ze své podstaty „factual fiction“ /DAVIS 1996/), v tom středoevropském je však nemožná dvojnásobně. V Anglii, Francii či Americe lze napsat epicky klidný a přitom dějově spádový milostný román, sociální román či přírodní román. Ve středoevropském prostoru by takto pojatý román musel být vnímán buď jako pouhý únik, nebo něco víceméně zbytečného, případně neúplného. Čistý milostný román? Tomu by se ve Střední Evropě příliš nerozumělo. Podvědomě by se čtenář asi zeptal: a to mu, spisovateli, stojí za to, aby se zabýval „jen“ tím, jak ona ho má ráda, on ji ne, najde si druhou, pak zjistí, že vlastně měl rád tu původní, atd.? I několik Škvoreckého děl by mohlo být vnímáno jako romány milostné, např. *Zbabělci*, *Legenda Emöke*, *Lviče* či *Prima sezóna*, přičemž jsou to však ještě romány na mnohý způsob jiné. Střední Evropa nemiluje čisté žánry a modelové příběhy. I ten Kafka, jehož texty bývají považovány na Západě za prorocké vize, se čte ve Střední Evropě – jak ukázal Milan Kundera (1988: zejm. s. 112–113) – jako autor veskrze realistický: mít vyměřen trest, ke kterému je potřeba zkonstruovat provinění (*Proces*, 1925), to od doby politických procesů z 50. let dobře známe. Stejně tak v naší kulturní paměti máme uloženo to, když se někdo pokouší dostat k tomu, kdo je majitelem moci, např. k okresnímu tajemníkovi strany – i tohle se nachází v naší dějinné zkušenosti (*Zámek*, 1926).

Ve Střední Evropě je tedy příběh vesměs kompromisem mezi fabulačním samopohybem vlastního psaní a „velkými“ dějinami. Nelze napsat příběhy jen z postav a jejich vlastních charakteristik; do jejich rozhodnutí zasahuje jiná (vyšší) moc, ta jednotlivá rozhodnutí vyklání, potlačuje, přivlastňuje si je. Nelze se tedy spolehnout na

klenbu velkého, sjednocujícího příběhu, ale spíše na zřetězení menších příběhů.² (Z historických zdrojů je této epice asi nejbližší román pikareskní.) Takto si lze přečíst i Musilova *Muže bez vlastností* (1930–43). Jako by všechny dílčí scény směřovaly k tomu, že se někde spojí a vznikne velkolepý celek, jenže scény se nespojí a celek má nakonec podobu pouhého mechanického součtu scén. Velké a sjednocující příběhy jsou možné jen v historických vyprávěních. A ta – jak známo – se píšou z pohledu vítězů. Přitom být vítězem rozhodně nepatří mezi středoevropské erbovní pocity. Ideologičtí strážci těchto velkých příběhů (jako je osvobození, boj dělnické třídy proti buržoazii, vítězství pracujícího lidu, boj s kontrarevolucí) předepisují nejenom tyto příběhy samy, ale i jejich uchopení. To je i důvod, proč tak u kritiky narazili *Zbabělci*. Škvorecký v očích velké části kritiky znesvětil společensky závazný příběh osvobození tím, že si zvolil ich-formu, přičemž celé věci přitížilo to, že nositelem této ich-formy se stal „pásek“ Danny, „ufňukaný hypochondr, sentimentální i cynický jedináček pana rady, egoista, jehož všechno myšlení a konání určuje, s promínutím, jeho přirození“ (Nový: 47). Nebo slovy Josefa Rybáka: „Kniha Škvoreckého by mohla být zrcadlem maloměstské ubohosti, kdyby autorův světový názor i pohled na skutečnost neurčoval hrdina knihy, cynický pásek“ (RYBÁK: 49).

- *Kdybys byla královna, co bys udělala nejdřív?*

- *Dala bych rozsvítit.*

- *Proč se tak zhasíná?*

- *Nemaj dost proudu.*

- *Kdo?*

- *Oni, odpověděla Alice, nahmátla mou ruku, vycházeli jsme ven. A já podle způsobu, kterým mi odpověděla, jsem v zásadě pochopil, že „oni“ jsou ti u těch vypínačů.* (GRUŠA: 104)

2 „Pro Střední Evropu je typický maloměstský, kramářský kolorit. Figurky, historky a fetiše, banální každodennost rozdrobená do detailů, vytváří bizarní lokální strukturu. Gemütlichkeit středoevropského biedermeieru je principem žánrové scény. Ve Střední Evropě se nedaří epice, ale malým bulvárním formám: grotesce, frašce, parodii...“ (KROUTVOR 1990: 78).

Scénu jsme si vypůjčili z Grušova *Dotazníku* (1978). Malý Jan Chrysostom Kepka rozmlouvá s maminkou; je rok 1952 a v Chlumci vypnuli elektřinu. – Mysl Středoevropanova ví, že majiteli těch velkých příběhů, v nichž se bojuje „za novou Evropu“, „za světový mír“, „für Kaiser, Gott und Vaterland“ či proti „židozednářům“, „imperialistickým štváčům“ atd. jsou vždycky nějací *oni*. A že se jim říká „oni“ – toť ve stejné míře odpor i úžas. Do velkých příběhů „těch u těch vypínačů“ se nelze míchat. Jinak řečeno: Středoevropan ví, že nad historií se nedá vyhrát, ale současně také ví, že z historie, tj. z příběhu „těch u těch vypínačů“, nelze utéct do svého soukromého doupěte.

Poručíku Borůvkovi se pletou do života také jacísi „oni“; je to *ta druhá policie*, bez níž by se vražda vyšetřovala jako vražda a nic víc. Jenomže co dělat? V důsledku toho je Borůvkovi přidělena jen epika nižšího stupně. V běžné detektivce by byl hlavním a vlastně jediným hrdinou; v detektivce, kde jsou ještě „oni“, je Borůvka hrdinou druhého řádu. Nad ním vládnou ti, kdo jeho práci dávají usměrnění a konečnou interpretaci. „Oni“ jsou ti, kdo zakazují jazz – nejdříve z pozic hnědých, posléze rudých. Jacísi „oni“ vysílají do Kanady ze socialistického Československa své zvědy, aby se přesvědčili, jak si pan spisovatel žije, kolik mu vynáší nakladatelování, kdo se s ním stýká... Možná stejní „oni“ se postarali o to, že o dr. Tóthovi, který byl na konferenci v Londýně, vyšel v *Rudém právu* článek; v něm stálo, že jmenovaný doktor zradil a zůstal v cizině. Když si to zkoprnělý dr. Tóth přečetl a když zjistil, že se nelze domoci, aby zpráva byla dementována, rozhodl se vyjet na Západ a *skutečně* zůstat v exilu. Souboj s „velkým“ příběhem vzdal a svůj „malý“ osobní příběh mu přidílal (*Inženýr*).

„Vytržel jsi si arž?“

Bylo ráno na hlavním nádraží v Pešti, vojáci měli po budíčku a generál, který se svým vlakem ještě neodjel, se rozhodl, že půjde osobně revidovat latríny. Na latríny se podle denního rozkazu hejtmana Ságnera chodilo po batalionu. Generála doprovází poručík Dub. Vojáci sedí ve dvou řadách „jako vlaštovky na telegrafních drátech, když se chystají na podzim na cestu do Afriky“. (HAŠEK: 522) Švejk seděl

na levém křídle a „předčítal útržek papírku, vytrženého bůhví z jakého románu Růženy Jesenské“. V tom se však podíval kolem sebe a uviděl generála:

Vyskočil tak, jak byl, se spuštěnými kalhotami, s řemenem kolem krku, upotřebiv ještě v poslední chvíli útržku papíru, a zařval: „Einstellen! Auf! Habacht! Rechtsschaut!“ A salutoval. Dva švarmy se spuštěnými kalhotami a s řemeny kolem krku se zvedly nad latrínou. (Tamtéž: 523.)

Generálmajor se dobrácky usměje a řekne, aby se pokračovalo; vojsko se tedy odebere – na povel desátníka Málka – do původní pozice. Generálmajor zapřede se Švejkem přátelský rozhovor. Celou tuto nečekaně vzniklou situaci se však snaží zachránit poručík Dub (cítí, že v celé situaci je cosi nepřipadného), pravě generálovi, že jde o úředně uznaného blba. Generálmajor se však oboří na Duba, že naopak tento voják – na rozdíl od šarží – ví, co se patří, a že udělal to, co měl udělat on, poručík Dub. A pokračuje se Švejkem v přátelském rozhovoru:

„Vytržel jsi si arž?“ otázal se generálmajor Švejka.

„Poslušně hlásím, pane generálmajor, že je všechno v pořádku.“

„Wiencej srač nie bendzeš?“

„Poslušně hlásím, pane generálmajor, že jsem fertig.“

„Dej si tedy hosny nahoru a postav se potom zas habacht.“ Poněvadž to »habacht« řekl generálmajor trochu hlasitěji, ti neblížší počali vstávat nad latrínou. (Tamtéž: 523–24.)

Když už je Švejk řádně ustrojen, generál pronese krátký německý proslav, že účta k představeným a znalost „dienstreglamá“ znamená na vojně všechno, a když k tomu přistoupí statečnost, „není nepřítelé, kterého bychom se museli báti“ (tamtéž: 524). Poručíkovi Dubovi generál nařizuje, aby tohoto vojáka při nejbližší příležitosti navrhl na bronzovou medaili za přesné konání služby. – Nutno upřesnit, že se jedná už o druhé latrínové setkání Švejka s generálmajorem. Předchozího večera, to když generálmajor po jedenácté

hodině nechal vyhnat celý batalion na latríny, se generál zeptal, zda už Švejk byl na latríně, Švejk odvětil, že nebyl, neboť „není z čeho tlačit“ (tamtéž: 520).

Dopřáli jsme si to potěšení a prošli si jednu z nezapomenutelných scén Haškova *Švejka* ze dvou důvodů. Zaprvé proto, že v ní lze spatřit přímo esenci Střední Evropy: Generálmajor, který je Polák, se baví s Čechem Švejkem v uherské Pešti – to vše se odehrává v situaci tak věrohodně základní, že už snad jiná základnější ani být nemůže. Konverzace se děje v němčině s prvky polštiny a v češtině. Pan generál volí výrazivo spíše lidové, vojín Švejk je co se jazyka týče služebně korektní. Oba si však viditelně rozumějí. Generál dovede ocenit disciplínu a Švejk zase ví, že „habacht“ je „habacht“, nehledě na situaci. Oba pocházejí z *Kakánie*, v jejíž etymologii se nachází nejenom německé *k. und k.*, ale i malebné české slovo, přesně to, jež se stává předmětem generálovy rozmluvy se Švejkem. – Zadrhé jsme si tohoto potěšení dopřáli proto, že bliženeckou ozvěnu této scény nacházíme ve Škvoreckého *Inženýrovi*. Mladí muži se během totálního nasazení v kostelecké messerschmitce chodí zašívát na záchod. Na záchodku bylo vždy plno, málokdy někdo seděl na míse, ale o to víc zde bylo zakouřeno. Jednou někdo zahlásil, že se blíží „verkšuc“ Eisler. Je odchycen Leneček, kterému se nepodařilo zaujmout místo na míse, ale verkšucovi to nestačí. Obchází klozety a sleduje, jestli všichni sedí se spuštěnými kalhotami. Zaujme ho Ponykl, který jako jediný má kalhoty přetaženy přes kolena, proto strčí nos „skoro až do klozetu“. V té chvíli však Ponykl uvolní plyny, které zasáhnou Eislera z nejmenší možné blízkosti. Pak se obrátí na zbytek řady:

„„Sie haben zehn Sekunden. Wer binnen zehn Sekunden nicht Scheißen beginnt, der kommt mit mir zum Herrn Betriebsleiter!““ : Ozval se hlasitý výbuch plynů smíšených s břečkou, která vystříkla pod velkým tlakem. Verkšuc i my jsme se ohlédlí. Usvědčený Leneček využil konfliktu s Ponyklem, urval zaseknutý zip a seděl nyní s nahými koleny na míse. Eisler se k němu vrhl. „Počkat, Leneček! To neplatí!“ zařval. „To jim už teď je houby platný! Pudou se mnou, i dyby tu teď vysrali vola!“ Porůžnu následovaly další exploze, některé vyrobené na hubu. Verkšuc si jich však nevšímal. Stál nad Lenečkem tak

dlouho, dokud nepoužil přední stánku Der neue Tagu s oznámením o smrtích za Vůdce a Vlast, a pak holiče odeskortoval k betrybslajtrovi a o nás ostatní se nestaral. (ŠKVORECKÝ 1992: 94)

Tovární záchodek sehrává v *Inženýrovi* ještě jinou důležitou roli: stává se „hajzluniversitou“ pro totálně nasazené mladé muže. To když je sem přemístěn z říše Voženil, „veterán několika rozbombardovaných měst“ (tamtéž: 133), kterému se nepodařil únik do nemoci. Vypráví zde hrůzné historky z říše a odjinud a duo mladých mudrlantů Kos a Malina tu probírá různá témata – např. jak je velký měsíc, jestli jako pecen nebo jako předválečná pětikoruna, jestli v Austrálii se mluví anglicky nebo australsky atd. – Latrína sbratřila ve *Švejkovi* vojína s generálem, u Škvoreckého ani hodnověrný výkon nepomohl Lenečkovi, aby nebyl předveden k „betrybslajtrovi“. Neodeznl totíž ve správnou chvíli. Ale i tak je tu záchodek jistotou. Ne sice úplnou; musí se dávat pozor, jestli se neblíží *verkšuc*, ale z toho, co je v dané chvíli dosažitelné, jde asi o jistotu největší. Navíc je zde možno se mnohé dozvědět. Záchodek se tak stává místem, kde se setkávají dějiny (v podobě činovníků jako generál či *verkšuc*) a „epika střev“: finální stadium peristaltiky. Někdy se tyto dva „příběhy“ harmonicky sejdou jako u Haška ráno, a pokud se k tomu přidá z znalost předpisů, může z toho být i medaile. Pro pana generála stojí u základu vítězství tento recept: „v šest hodin večer dostanou vojáci guláš s brambory, o půl deváté se vojsko v latríně vykadí a v devět jde spat. Před takovým vojskem nepřítel prchá v děsu“. (HAŠEK: 521) Nebo jako je tomu u větší části záchodového osazenstva u Škvoreckého, i když se někde tomuto souběhu muselo uměle pomoci. Někdy se však nesejdou – u Haška večer: je vydán rozkaz – a nic; u Škvoreckého v případě Lenečka – výkon se opozdil, přičemž za znevažující vůči říši není považováno, že jmenovaný pracovník použil čelných německých novin, nýbrž to, že jeho výkon se nedostavil včas. – V *Konci poručíka Borůvky* vyšetřuje detektiv vraždu dvou mladých dívek. Druhý den se jde Borůvka do lesa podívat a bzučící mouchy ho přivedou k místu lidské úlevy. Celá hromada je přikryta novinami s písmem, které se poručík Borůvka nikdy nenaučil. To písmo je azbuka. A v této chvíli se celá konstrukce uzavře. Dívky zřejmě zastře-

lil strážný jakési sovětské kartografické jednotky, která zde vyměřuje krajinu. Dívky totiž byly zvyklé, že u českých vojáků se výstraha tak vážně nebere, jenomže ke své smůle připadli na vojáka cizího. Dostal rozkaz hlídat, nebyl zdejší, byl vyplašený, neboť se bál svých nadřízených, a neuměl laškovat. A to se českým dívkám stalo osudným. – V téhle chvíli se však spíná i ještě něco jiného. Škvorecký se vlastními vypravěčsko-entertaimentskými cestami dobral k definici Střední Evropy, jak vykristalizovala zejména z diskuse mezi M. Kunderou, Cz. Miłoszem a G. Konradem v 80. letech, a sice jako prostoru mezi Německem a Ruskem. A všimněme si, Leneček si na závěr své lidské potřeby posloužil novinami německými, neznámý ruský strážný novinami ruskými. Jak vidno, imperiální zájmy cizích mocností pronikají ve Střední Evropě i do těch nejintimnějších oblastí. Jedině Švejk si posloužil kvalitní českou literaturou, jenže zase se tak děje daleko od jeho domovské Prahy, takže v tom lze spatřovat jistou nostalgii. Domníváme se, že až v této chvíli jsme věrohodně porozuměli výroku Pétera Esterházyho: „Jsme Středoevropané: naše nervové soustavy jsou nadranc, náš věcépapír tvrdý“ (ESTERHÁZY: 41). Dodejme, jsouce poučení Škvoreckým, že je nejen tvrdý, ale namnoze jím pronikají imperiální zájmy cizích velmocí. Ale co... posloužit si jím lze, takže jaképak copak.

Než se pokusíme svá pozorování shrnout, je potřeba dodat, že dílo Josefa Škvoreckého obsahuje i další středoevropská témata či fenomény, která si říkají o interpretační pozornost. Patří k nim zejména židovství a zkušenost exilu. První z nich se vine celou autorovou tvorbou; druhé pak se objevuje zejména v *Inženýrovi*, *Samožerbachu*, *Nevěstě v Texasu* a v prózách z 90. let.

Shrňme: Josef Škvorecký se vyhranil jako autor se silnou vazbou na zkušenost. Sám se vyjádřil, že originalita se nenachází v postupu, nýbrž v osobnosti. Jinými slovy: kdo nic neprožil, nemá o čem psát, byť jeho vyprávěcí technika vykazovala znaky sebevětší virtuozity a originality. Z jeho psaní i názorů je patrný i další rys, a sice že autor, který obrátí mimesis pouze k sobě, je marný. Vlastními slovy J. Škvoreckého: „Pokud spisovatel nedokáže víc než namalovat portrét sebe samého na pozadí neutrální opony, je to jen ubohý pisálek,

který nevyrostl z puberty, lhostejno kolik souloží zařadí do svého opusu“ (ŠKVORECKÝ 2001: 66). Zdá se, že v tomto punktu se setkává autorův obdiv k anglo-americké kultuře (s jejím důrazem na konkrétnost a věcnost) se středoevropskou skepsí k načančaným obecnostem, frázi a velkolepým projektům. Takže: *Einstellen! Auf! Habacht: Ich melde gehorsam*, že anglo-saský *common sense* a středoevropská nostalgicko-ironicko-latrínová *bžunda* si v životě a díle Josefa Škvoreckého ústrojně podaly ruce. *Ruht, weiter machen*.

Citované prameny a literatura

ARTMANN, H. C. – ESTERHÁZY, Péter – KIŠ, Danilo – KONRAD, G.
– LIMONOV, Edward – MAGRIS, Claudio – MIŁOSZ, Czesław
– RUMMO, Paul-Eerik – MÉSZÖLY, Miklós –

MICHNIK, Adam
1991 „The Budapest Roundtable“, *Cross Currents* 10, s. 17–30.

DAVIS, Lennard J.
1996 *Factual Fiction. The Origins of the English Novel* [1983]
(Philadelphia: University of Pennsylvania Press)

ESTERHÁZY, Péter
1999 „Rybička“ [1991]. In: P. E.,: *Hrách na zed'*, přel. D. Gálová, ed. E. Gál
(Praha: Hynek)

GRUŠA, Jiří
1990 *Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přítele* [1978] (Brno: Atlantis)

HAŠEK, Jaroslav
1954 *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* [1921–23] (Praha: Naše vojsko)

KROUTVOR, Josef
1990 *Potíže s dějinami* (Praha: Prostor)

KUNDERA, Milan

1988 *The Art of the Novel* [1986], z francouzštiny přel. L. Asher (New York: Grove Press)

MIŁOSZ, Czesław

1986 „Central Europe Attitudes“, *Cross Currents* 5, s. 101–108.

NOVÝ, Jan

2003 „Životočichopis pásků“ [1958]. In: M. Příbáň (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře 3* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 45–48

RYBÁK, Josef

2003 „Červivé ovoce“ [1958]. In: M. Příbáň (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře 3* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 48–50.

ŠKVORECKÝ, Josef

1991 *Konec nylonového věku* [1967]. In: J. Š.,: *Prima sezóna. Zbabělci. Konec nylonového věku. Spisy Josefa Škvoreckého (svazek 1)*, ed. V. Justl (Praha: Odeon), s. 615–728.

1992 *Příběh inženýra lidských duší* [1977] (Brno: Atlantis)

1994 „Stínohra“ [1950]. In tent.: *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky. Spisy Josefa Škvoreckého (svazek 2)*, ed. V. Justl (Praha: Ivo Železný), s. 137–163.

1999 „Poznámka ke smyslu Herzogova poselství“ [1967]. In: J. Š.,: *Podivný pán z Providence a jiné eseje. Spisy Josefa Škvoreckého (svazek 14)*, ed. M. Špirit (Praha: Ivo Železný), s. 171–177.

2001 „Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty“. In: J. Š.,: *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty Spisy Josefa Škvoreckého (svazek 7)*, ed. M. Špirit (Praha: Ivo Železný), s. 15–75.

SKRYTÉ POKLADY JOSEFA ŠKVORECKÉHO

Markéta Goetz-Stankiewiczová (Vancouver, Kanada)

Ze všech věcí, které člověk vytvořil, knihy jsou nám nejbližší, protože v nich jsou naše myšlenky, naše ctižádosti, naše rozhořčení, naše iluze, naše pravdivost a náš trvalý sklon k omylům.

Joseph Conrad

Možná, že jádrem spisovatele je citlivá nejistota. Nejistota nejen o hodnotě toho, co dělá, ale také o hodnotě všech snadných odpovědí.

Josef Škvorecký

Když člověk listuje v těch stovkách stránek o díle Josefa Škvoreckého, zjistí, že diskuse o jeho spisech se soustřeďuje na jisté literární kvality. Zmíním se jen o několika: jeho velký vypravěčský dar, ve kterém „minulost je vždy uložena v paměti ve zmatené synchronii“ (Jan Kott) a jeho „úžasná manipulace struktury, spojená s prozkoumáváním rytmu a možností syntaxe“ (André Brink), jeho mimořádně citlivé ucho, vystihující rytmy jeho mateřského jazyka (Paul Wilson), jeho schopnost vidět, jak se v duších jeho postav zrcadlí ideologická pokušení hrozící ztrátou svobodného rozhodování (Sam Solecki), způsob, jakým pozoruje dějiny „zespodu“ (Milan Kundera) a ukazuje jejich dopad na obyčejného člověka. A mnoho jiných... Trocha ironie je v tom, že tyto výjimečné kvality, které by mu mohlo závidět mnoho současných autorů na dvou kontinentech, jaksi zakrývají jinou vlastnost obsaženou v *ouvre* Škvoreckého, vlastnost, která podle mne jen čeká na odkrytí, aby ji mohli vychutnat všichni milovníci literatury, ať jde o běžné čtenáře, studenty nebo akademiky.

Souhlasím samozřejmě s tím, co řekli jiní o jeho vypravěčském mistrovství a jemném smyslu pro jazyk, což z něj dělá výjimečného

spisovatele; zdá se mi však, že konstatování těchto kvalit odvádí pozornost kritiků a komentátorů od zkoumání skrytých pokladů, které skromně obývají jeho texty. Říkám „skromně“, protože jsou jakoby mimochodem prohozeny v konverzaci nebo jsou uvedeny v přítelově dopise nebo se objeví jako nenápadná autorská poznámka. V následujícím textu se pokusím alespoň částečně otevřít tuto neznámou pokladnici.

V rozhovoru s A. J. Liehmem Škvorecký přemítá o své lásce k některým americkým autorům a klade překvapivou otázku: „Kdo řekl, že dá život za aforismus? U těchto autorů vždycky najdete v klíčovém bodě něco, pár slov, takovou nějakou pravdu, že i kdyby v té knížce nebylo už nic, zůstane člověku drahá.“¹ Je tento výrok snad skrytý odkaz na Richarda III. a jeho zoufalý výkřik o koni, chce snad autor naznačit, že on postrádá žádoucí aforismus stejně jako Richard koně? Je to autor, kdo se tu ptá? Jestli je tomu tak, pak autor nemá pravdu – ačkoli je možné, že pokud zaujme názorovou pozici, vždy je tam skřítkovsky ukryt pravý opak toho, co prohlašuje. Ať je tomu jak chce, Škvorecký nemusí nabízet království za koně, protože bližší, byť letmý pohled na jeho prózu ukáže bohatý výběr aforistických formulací, jejichž pronikavost a nadčasová platnost bude zřejmá.

Když přemýšlím o samotném pojmu *aforismus* a dívám se letmo na jeho autory posledních čtyř století, jako jsou Pascal, Lichtenberg, Nietzsche, Lec, anebo uvažuji o dnes hojně čtených maximách dávných asijských mudrců, pak zjišťuji, že rigorózní definice aforismu se stále ještě vznášejí v oblasti akademických abstrakcí. Je aforismus pouze krátká, ale výstižná formulace jisté pravdy? Zajisté je. Ale má daleko větší váhu, protože – i když zdánlivě zlehka – připomíná obojakost pravd, ke kterým se dospělo „vědecky“. Aforismus demoluje klišé, opovrhuje konformismem plynoucím z deterministického světového názoru. Je pokusem o osvobození nevypočitatelného a nepotlačitelného lidského ducha. U Škvoreckého to vše nalezneme, ale tyto vlastnosti nejsou při zběžném pohledu tak snadno přístupné, jak jsme zvyklí. Pokud máme za to, že by aforismus měl z textu na čtenáře přímo vyskočit a v chytlavé formulaci se usadit v jeho mysli,

pak bychom takový výrok hledali u Škvoreckého marně. Ať píše vyprávění nebo esej, jsou zapamatováníhodné formulace vetkány do textu tak těsně, že je recipient objeví jen náhodou. Většinou jde o výroky jednotlivých postav, jejichž charakter i kontext je třeba důkladně uvážit, chceme-li objevit skutečný význam jejich slov. Když se takový aforismus vyjme z textu, ozřejmí se, že s sebou nese vlastní malý svět, mikrokosmos, jehož je nedílnou částí. Tak jako každá z Breughelových postav patří do celku obrazu, a přece ob stojí i jako jednotlivost a dokonce zazáří novým významem, tak i jednotlivý výrok Škvoreckého může ukázat to, co se v celku ztrácelo jako takřka neviditelné. Kdo pátrá ve Škvoreckém po aforistických moudrostech, narazí zpočátku na mnoho obtíží, ale nakonec zažije vzrušující dobrodružství plné objevů.

Následující skromný pokus o takové hledání sonduje některé oblasti Škvoreckého próz. Poslušně se řídím železným zákonem stručnosti, a proto jsem se rozhodla omezit se na autorovy úvahy z oblastí, kterými se hodně zabýval – totiž na literaturu, hudbu a umění vůbec a na vzájemné vlivy a proměny právě v těchto oblastech. Chci se zaměřit zejména na velké autory, kteří jsou mu blízcí a o kterých přednášel svým kanadským studentům nebo jejichž díla kdysi přeložil do své mateřštiny.

Začnu něčím zdánlivě samozřejmým, a to trváním a nestárnoucí krásou literatury v kontrastu k prchavosti a zmatkům života společnosti poháněné stupňujícím se konzumem. V *Příběhu inženýra lidských duší* uvažuje vypravěč – vysokoškolský profesor, exulant uprchlý před totalitním režimem – o tomto tématu, ale zdrženlivě se o tom nezmíní skupině milovníků literatury v auditoriu: „I z literatury se stává kurva, neboť v podmínkách normalizace se stává ze všeho a ze všech, a tak jí ze solidarity odpustí. (...) Jak prostitutka historickým tréninkem zjemní, že až okolnosti doby upadnou v zapomnutí, bude se jevit jako panenská nevěsta. A dílo zůstává, podmínky pomíjejí, špinavé ruce rozpadnou se v prach – jen dílo zůstává.“² O více než dvacet pět let později se tato myšlenka znovu vynoří v románu

1 LIEHM, Antonín J.: *Generace*. Praha, Československý spisovatel 1990, s. 84.

2 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší*. Část druhá. Toronto, Sixty-Eight Publishers 1977, s. 40–41. (Dále uváděno jako *Inženýr*.)

Nevysvětlitelný příběh aneb vyprávění Questa Firma Sicula, tentokrát už bez politických implikací. Je spojena s římskou kráskou, která štědře rozdává svou přízeň. Když její syn objeví tajenou část jejího života, je-jímž je sám produktem, dospěje k následujícímu závěru: „... došlo mi, že jednou všechno, co zbude z Proculeina života, bude těch několik veršů.“³ Na skutečném životě krásné ženy už nezáleží. Zůstanou však verše jejího milence, římského básníka Ovidia, které ji obestřely trváním bez času a které vychutnáváme i po dvou tisících letech. Čtenář si nemůže nevšimnout, že druhá verze je měkčí, méně abstraktní, poetičtější, smířlivější. Politická situace, z níž vzešla groteskní hořkost původního výroků, je už minulostí a povědomí o ní se vytrácí; důkazem je rozdíl obou formulací, která je důkazem obecné platnosti myšlenky.

Pokusím se o hlubší ponor: když bylo Československo v roce 1977 skoro udušeno mlhou „normalizace“ a když se Škvorecký sám octl v zemi, jejíž prostředí mu bylo tehdy ještě cizí, nechá jednu z postav *Příběhu inženýra lidských duší* přemítat: „Co to však všechno je bez starodávného a neosvojitelného talentu k mimesis? K té tajemné a rozumu nedostupné schopnosti probudit v čtenáři radost z poznání?“⁴ Stojí za povšimnutí, že složitější úvahy vložil autor do úst literární postavy, do jednoho z dopisů vášnivě filozofujícího Jana, přítele profesora Smířického. Tyto dopisy jsou plné aforistických výroků, i když by jim pedantický purista mohl vytknout, že postrádají chladný odstup pravého „aforisty“.

Týž na aforismy bohatý svazek (vzpomenu-li na Keatsovo konstatování, že „rozpletená duha už není duhou“, bráním se analýze všech témat v obavě, že by se rozrostla do mnoha potíštěných stran a porušila kouzlo původního textu) přináší hořký názor vypravěče-exulanta o svobodě literární tvorby: „Pravé náboženství života, skutečná modloslužba literatury nemohou nikdy vzniknout v demokraciích, v těch vágních nudných říších svobody nečist, netrpět, netoužit, nevědět, nerozumět.“⁵ Milan Kundera vyjadřuje podobnou myšlenku, když píše o kýči, „který se stal denním

estetickým měřítkem a morálním kódem“.⁶ Ale Škvoreckého ironický pohled je zaměřen na čtenáře: jeho myšlenka jako by mihotavě měnila barvy před našima očima, je částí poloironického popisu vypravěčovy přednášky určené jeho roztodivně smíšeným posluchačům na severoamerické universitě.

Možná ale čtenářovo právo „nerozumět“ je jen rubem autorovy trvalé opozice vůči okolnostem, za kterých píše. V již citovaném Škvoreckého rozhovoru s A. J. Liehmem opět nacházíme větu: „Každé umění je vždycky projevem více či méně kritického postoje ke skutečnosti.“⁷ Jeho diagnóza socialistické literatury, kterou tak dobře znal z vlastní zkušenosti, ukazuje na její rub: „Takovým primitivním partnerům odpovídá právě lakýrovka: náhrada poznání hesla, útěk od konkrétního do abstraktního.“⁸ Aforismus je v poslední větě. Odvolávám se k náboženské, zcela nepolitické úvaze C. S. Lewise ze *Screwtape Letters* (1942), kde hodnotí generalizaci jako ďáblovu past. Když budu citovat z opačného konce literárního spektra, pak Václav Havel popisuje mediální obraz pádu římsy, která na pražské ulici zabila chodkyni. Média samu událost zmínila jen letmo, zato přidala komentáře s optimistickými proroctvími o socialistické budoucnosti, v níž už žádné římsy padat nebudou.

Se světem akademické literární kritiky Škvoreckého prózy nezacházejí nijak trpělivě. Autor sám se po léta pohyboval v kanadských literárních kruzích a sám přednáší o literární práci. Ti, kdo jsou už unaveni diskusemi o různých literárních –ismech, zpozorní při četbě jeho přímočarého prohlášení, že dokonalost je v literární práci nedosažitelná: „V každé knize, žádnou nevyjímajíc, se najde něco nedokonalého, dobou podmíněného i směšného, stejně jako každý člověk, žádného nevyjímaje, je v něčem nedokonalý, zajece své doby a prostředí, i směšný.“⁹ I když jde opět o výňatek z dopisu vypravěčova přítele Jana se vši jeho vznětlivou filozofií, v pozadí se ozývá hlas Škvoreckého. Můžeme v tom číst i definici

3 Anglická verze *An Inexplicable Story or the Narrative of Questus Firmus Sicculus*. Přeložila Káča Poláčková-Henley. Toronto, Key Porter Books 2002, s. 72.

4 *Inženýr* 2, s. 167.

5 *Inženýr* 2, s. 40.

6 KUNDERA, Milan: Člověk myslí a Bůh se směje. Anglický originál *Man Things, God Laughs* (proslov přednesený příjemcem Literární ceny města Jeruzaléma Svoboda člověka ve společnosti). *The New York Review*, 13. 6. 1985.

7 LIEHM, A. J.: *Generace*. Praha, Československý spisovatel 1990, s. 83.

8 *Inženýr* 2, s. 23.

9 *Inženýr* 2, s. 167.

akademického –ismu, jak ho analyzoval a definoval o deset let dříve J. Derrida v *De la Grammatologie*.

Dlouho předtím, než literární teoretikové začali spekulovat o jazyce literárních děl, dělal si už J. Conrad starosti o vyprávění, které je nuceno užívat „slova prastará, obnošená, otřelá věky nedbalého užívání“¹⁰ Mnohem později, po dvou světových válkách a několika politických převratech píše Škvorecký o slovech a o rozdílu mezi literaturou a ostatními druhy umění: „...v jádru umění krásné prózy je paradox: nástroj tohoto všeobjímajícího řemesla, jazyk, vlastní téměř každý. V krásné próze je proto cosi pochybně demokratického, stejně jako je cosi elitistického v hudbě a ve výtvarném umění.“¹¹ Pravdivost tohoto poněkud extravagantního závěru jsem pochopila teprve tehdy, když jsem ho citovala svým studentům. Několik z nich použilo tohoto citátu v úvodu ke svým esejům. Myšlenka, že literatura je demokratičtější než malířství, a proto zranitelnější, posluchače nejen zaujala, ale přivedla je k několika pozoruhodným esejům. Ráda bych věděla, jestli se i Škvorecký podělil se svými studenty o tuto aforisticky formulovanou myšlenku a jestli měl podobné výsledky jako já.

V *Příběhu inženýra lidských duší* uvádí Škvorecký v záhlaví každé kapitoly jméno jednoho anglicky píšícího autora. Odkrývat vnitřní souvislosti mezi jmenovaným spisovatelem a obsahem kapitoly by vydalo na samostatnou, velmi náročnou esej. Kritické vydání románu s odborným aparátem vysvětlivek by ukázalo, jak je jeho text, autorem tak skromně označený jako „entertainment“, tedy zábavné čtení, ve skutečnosti literárně náročný a bohatý. Ukáží to na překvapivých postřezích na místech, která jsme považovali za dobře známá. Např. J. Conrad je obecně přijímán jako „jeden z vůbec nejlepších moderních autorů, zavedl do psychologického portrétování, jehož cílem je větší verisimilituda, hlubší realismus, metodu »úmyslného zmatku«“.¹² Možná

toto „zmatení“, které Frank Kermode jednou žertem nazval „enormní díra v zápletkce“,¹³ považuje Škvorecký za jakýsi potencionovaný realismus, protože si zachoval stejné „slovanské“ vědomí jako Conrad, který byl původem Polák. Proto se Škvorecký pokouší „stvořit svět ze zmatku svého života a našeho zmatečného století“.¹⁴ Vyplývá to i z jeho komentáře (v románu diskuse se studenty) k novele *Srdce temnoty*, kde mluví o „ušlechtilých lekcích konaných v domě obehnáném lidskými hlavami na kulech“.¹⁵ Čtenář, který se ohlíží za hrůzami dvacátého století, za často provázenými vznešeně znějící demagogií, ocení prorockou kvalitu Škvoreckého slov, ale jeho románoví žáci (zatímco autorův ironický pohled se pevně upírá na nás) sedí naprázdno, nebo jen předstírají, že je literatura zajímavá. Když se znovu začteme do Conradova *Tajného agenta* nebo *Srdce temnoty* a máme v paměti Škvoreckého komentáře, otevírají se před námi nové dimenze textu.

Škvoreckého stará láska, Hemingway, „nebyl spontánní psavec a strašně se napřemýšlel o tom, jak psát. Tedy ne o tom *co*, ale *jak*. (...) Ti velcí vědí až moc dobře *co*, (...) ale zoufale se trápí, *jak* to povědět, *jak* to udělat.“¹⁶ Znovu jdou naše obvyklé reakce stranou. Zamyslíme-li se nad Škvoreckého soudem, začneme se na Hemingwaye dívat jinak.

Škvorecký psal o Scottu Fitzgeraldovi. Stejně tak si iránská spisovatelka Azar Nafisi vybrala Fitzgeralda jako autora skvostů anglicky psané literatury a přednášela o něm na neoficiálních soukromých přednáškách pro studenty polapené v síti jiné „normalizace“ – spíš náboženské než politické. Četli tajně stejnou knihu jako studenti profesora Smiřického, román *Velký Gatsby*. Škvoreckého a Nafisi odděluje horizont pětadvaceti let, během nichž se svět výrazně změnil. I když jsou jejich myšlenky formovány individuálně různě, vycházejí ze stejného, nám povědomého zdroje. Škvoreckého vypravěč při pohledu na kanadskou třídu uvažuje: „Statistická většina bojuje

10 CONRAD, Joseph: Stav umění. Autorčin překlad z anglického originálu *The Condition of Art. The Portable Conrad*. The Viking Press, New York 1961, s. 707.

11 ŠKVORECKÝ, Josef: Mezi dvěma světy. In: J. Š., Mezi dvěma světy a jiné eseje. *Spisy Josefa Škvoreckého*, sv. 21. Praha, Ivo Železný 2004, s. 99.

12 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty*. Praha, Blízká setkání 1994, s. 72

13 Citováno podle BRADBURY, Malcolm: *The Modern World. The Great Writers*. New York Viking Penguin Inc. 1989, s. 92.

14 ŠKVORECKÝ, Josef: Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty. Praha, Blízká setkání 1994, s. 74

15 *Inženýr 2*, s. 251.

16 LIEHM, A. J.: *Generace*. Praha, Československý spisovatel 1990, s. 67.

17 *Inženýr 2*, s. 71.

pouze o více chleba. Statistická menšina také za více nechleba.¹⁷ Když Nafisi stojí tváří v tvář iránským posluchačkám v soukromém bytě, dospívá k obdobnému závěru: „Ve skutečnosti je Gatsby šarlatán. Ale doopravdy je romantický a tragický snílek.“¹⁸ V Gatsbym jeho tvůrce našel nesnadné spojení „boje o chleba“ s „bojem o nechleba“. Škvoreckého studenti ani my nežijeme v „černobílém světě“.¹⁹ Nejsou právě uváděné aforistické myšlenky tou částí textu, která nejvíc nachází ozvěnu v našich myslích?

Posledním příkladem je Poe, kterého i někteří profesori anglosaské literatury v Severní Americe pokládají převážně jen za autora *Havrana*. Vypravěč podlehe své „nezlikvidovatelné tendenci vysvětlit nevysvětlitelné“,²⁰ a pokouší se vzbudit zájem svých studentů tím, že *Havrana* recituje rusky. Nepokouší se každý z nás „vysvětlit nevysvětlitelné“? Po více než čtvrtstoletí se Škvorecký k tomuto výrazu vrátí a postaví ho do titulu románu: *Nevysvětlitelný příběh*,²¹ kde zábavně hravým gestem literární quasipomsty uvede studentku píšící doktorskou práci o opomíjeném Poeově románu *Vyprávění Artura Gordona Pyma*. Během hledání pramenů objeví studentka dosud neznámou stopu a skutečně rozřeší záhadu, která je jádrem zápletky. Třicet šest let před *Nevysvětlitelným příběhem* vyslovil Škvorecký aforistický úsudek o Poeově románu: „vymyslel (...) detektivku, a po něm už nikdo nic podstatného v tomto žánru neobjevil“.²² Po dlouhé době tento úsudek připomněl nenapodobitelným literárním trikem.

Když pomínu nebezpečí, že se v další argumentaci dostanu za hranice daného tématu, vstoupím do dvou spřízněných oblastí, v nichž čeká na své odkrytí mnoho materiálu. První tvoří překlady literárních prací, druhou autorova národnost. Nejdříve se zaměřím na Škvoreckého eseje o překladech.²³ Opět jsou zde výroky hodné zapamatování. První je příklad svědomitého překladatele, který má potíže s idiomy. Vyprodukuje uhlazený text, který

„se podobá Van Goghově slunečnici skvěle reprodukované v černobílém.“²⁴ Čteme tady, že Theodore Dreiser není v rukou překladatelů vystaven stejnému nebezpečí jako Emily Dickinsonová,²⁵ že spisovatelům píšícím „v racionální, nikoli mimetické literární tradici, jako je například Milan Kundera, se v rukou překladatelů vede líp než, řekněme, Marku Twainovi“.²⁶ Musíme se smát (i když trochu žalostně), když nám připomene, jak „Shakespeare se matně domníval, že Čechy jsou ostrov ve Středomoří“²⁷, že sir Artur Conan Doyle se domníval, že Čechům vládne židovský král jménem Ormstein a Jerome Klapka Jerome teoretizoval, že „čeština musí být jazyk příbuzný čínštině, neboť používá abecedy u dvačtyřiceti písmenech, kdežto angličtina jich má jen čtyřiadvacet“.²⁸

Připouštím, že to nejsou úplně aforistické formulace, ale nějak se jimi staly, protože jsou nezapomenutelné a protože otřásají naší všeobecnou a snad nevyhnutelnou vírou, že jsme četli Tolstého, i když jsme ho četli v překladu. Tomu se ale nelze vyhnout; dílo Josefa Škvoreckého je nejlepším příkladem toho, že se překlad může přirovnávat k původnímu textu, dostane-li se do rukou schopného a vnímavého překladatele. Přesto se nelze vyhnout významovému posunu: ozvěny v čtenářově mysli budou úplně jiné. Škvorecký o tom říká: „Když se literární dílo dostane za hranice, vezme na sebe podvojnou existenci, dvojitý život: jeden doma a druhý v cizině.“²⁹ A potom pokračuje o spisovateli Bohumilu Hrabalovi, který se za hranicemi zdá být „zajímavý a originální, dokonce experimentující“ autor, zatímco doma je něco docela jiného: „V Československu Hrabal znamenal revoluci.“³⁰

Druhé téma je autorova vlast, nesmírně závažná část jeho tvorby, jeho chápání rodné země, jejíž literaturu on a jeho žena tak říkajíc živila a udržovali po dvacet let intelektuálního hladomoru: „Češi jsou divný národ. (...) Ale nejsou naivní. Jsou jako senná rýma, potlačená

18 NAFISI, Azar: *Reading Lolita in Teheran. A Memoir in Books*. Překlad autorka. New York, Random House 2003, s. 141.

19 *Inženýr* 2, s. 71.

20 *Inženýr* 1, s. 16.

21 *Nevysvětlitelný příběh aneb vyprávění Questa Firma Sicula*, s. 170–173.

22 LIEHM, Antonín J.: *Generace*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 70.

23 ŠKVORECKÝ, Josef: Profiláknutí. In: J. Š., *Mezi dvěma světy a jiné eseje. Spisy Josefa Škvoreckého, sv. 21*. Praha, Ivo Železný 2004, s. 182–204.

24 Tamtéž, s. 182.

25 Tamtéž, s. 183.

26 Tamtéž, s. 184.

27 Tamtéž, s. 186.

28 Tamtéž, s. 186.

29 Úvod k Bohumilu Hrabalovi. Původní anglická verze *Introducing Bohumil Hrabal. Moscow Blues*, s. 185.

30 Tamtéž, s. 185.

31 *Inženýr* 2, s. 173.

dekonzestantem. Sotva se přestanou brát pilulky, rýma propukne se vši razanci.³¹ Myslí to vážně? Podívejme se na to zblízka. Tento malý národ v samém srdci Evropy, který se po tisíci-letí zmítal v jakési zmenšené variaci světových konfliktů, má v sobě cosi nevyzpytatelného. Výjimečné hlavy se tím zabývaly. Významný český filozof Jan Patočka napsal o Čechách knihu esejů *Co jsou Češi?* (Was sind die Tschechen?)³² Slovy jiného filozofa, Erazima Koháka, který je doma ve dvou kulturách, české a americké: „Jednou z našich neškodlivějších vlastností je tendence k anonymitě, (...) vyhýbání se jakékoli iniciativě.“³³ Mezi interviewy Václava Havla najdeme: „... a pak jsem si uvědomil, že nejsme jen Švejkové a zeměměřiči, ale taky husité.“³⁴ Zdá se, že Škvorecký lehkomyšlně ironickým příměrem vložil prst přímo do rány – na dvojakou povahu národa, která provokuje mnoho otázek: jeho poněkud pochybnou schopnost přežít za jakýchkoli okolností a zároveň jeho úžasnou duchovní odolnost. Škvorecký praktikuje starobylé umění mimesis, které každý čtenář okamžitě pozná, a nabízí nám překvapivě prozaické, ale přiléhavé přirovnání k senné rýmě.

Nakonec uvedu dva Škvoreckého aforismy o spisovateli-umělci: „Extrémní jevy v životě (...) mají (...) velice důležitou funkci, protože rozrážejí konvence, které mohou mařit a brzdit život. Umělci, kteří dělají totéž, namnoze ani nebyli největší, ale sehráli obrovskou roli.“³⁵

Končím posledním: „Styl je projekce osobnosti. Jenže nejdříve musíte osobnost mít, abyste ji mohl projektovat.“³⁶

32 Základem eseje je řada dopisů adresovaných příteli-Němci, které se objevily v letech 1977 a 1999 jako část původně samizdatového vydání Patočkových spisů (Archivní soubor prací Jana Patočky). Existuje také v dvojjazyčném vydání, překlad Vladimír Jochman. Panorama, Praha 1992. In: *Sebrané spisy Jana Patočky* 4 Ed. Ivan Chvatík a Pavel Kouba. Oikoymenh, Praha 1999.

33 KOHÁK, Erazim: Central Europe's Post-captive Minds. *Harpers*, svaz. 284, červen 1992, s. 15.

34 HAVEL, Václav: Die unvollendete Revolution. Ein Gespräch mit Adam Michnik. *Tranzit* č. 4, léto 1991, s. 18.

35 LIEHM, Antonín J.: *Generace*, s. 69.

36 Tamtéž, s. 69.

EXISTENCIÁLNÍ FENOMÉNY V POVÍDKÁCH JOSEFA ŠKVORECKÉHO

Vladimír Papoušek (Pedagogická fakulta JČU, České Budějovice)

Jiří Voskovec nazval Josefa Škvoreckého v předmluvě k prvnímu vydání *Tankového praporu* „jediným skutečným existencionalistou české literatury“. Myslím, že vůbec nešlo o dobový bonmot, ale postižení velmi podstatných principů Škvoreckého vidění světa. Nevím, jestli je Škvorecký jediným „existencionalistou“, ale rozhodně byl jedním z prvních autentických existencionalistů české prózy. Prosím, aby to muto označení nebylo rozuměno tak, že se snažím za každou cenu vytvořit shrnující kategorii pro autorovu poetiku. Spíše jde o průzkum toho, co tento Voskovcem pojmenovaný úhel pohledu nabízí při analýze některých autorových děl a také při komparaci dobových poetik, které jsou tak či onak s existencionalismem spojovány, ať už oprávněně nebo jen díky historické blízkosti tvorby a jisté myšlenkové atmosféry.

Tradičně se hovoří o anticipaci literárního existencionalismu u Hostovského či Čepa. V obou poetikách ale odporuje základní premise priority existence před esencí, postulované ovšem až Sartrem, právě jistá víra v esenciální vztah člověka a světa. Z jistého pohledu míří obě poetiky do sousedství dobových úvah o lidské existenci vznikající především v okruhu křesťanských myslitelů jako byl Marcel, Jaspers či Tillich. Spíše však, a to především u Hostovského, se tu setkáváme s ještě starší inspirací expresionistickou zakládanou v jisté ideologické víře v pevný řád světa, který je pouze dočasně porušován lidským nerozuměním.

Prozaikové čtyřicátých let soustředění především kolem Kamila Bednáře, kteří se k existencionalismu hlásili, mu podle mého soudu ve směř hluboce nerozuměli. Urbánek, Březovský, Hanuš, Valja stvořili ufnukaného hrdinu, který se nímá jen sám v sobě. Nikde v české literatuře nenajdeme takové panoptikum čistokrevných zbabělců jako tady. Není divu, že mnoho autorů z této skupiny vítalo ve svých dílech nastupující komunismus v letech 1947 a 1948 jako vykoupení

pasivních hrdinů z fatální a křiklavé nečinnosti. Snad jen předčasně zemřelý Dušan Pala byl autorem, který se v duchu existencialistických textů, například francouzských autorů, pokoušel zobrazit právě žitou lidskou situaci v konfrontaci se skutečností, jak je zřejmé z jeho povídkové sbírky *Stromy a kamení* z roku 1947.

Ve stejném roce vznikla jedna z prvních Škvoreckého próz *Neurčité kontury*, v níž už jsou určitá existencialistická východiska vypravěče snadno prokazatelná. Další texty z padesátých let *Zákony džungle*, *Stínohra* a *Špinavý krutý svět* tento zjevně ontologický *point of view* vypravěče ještě prokresluje.

V autorské poznámce ke druhému svazku Škvoreckého Spisů, nazvaného *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi*, cituje autor komentář Jindřicha Chalupeckého, který v souvislosti s výše uvedenými texty prohlásil, „že jediné, co jsem v životě napsal dobrého, jsou povídky *Zákony džungle*.“¹ Dále pak vzpomíná na skutečnost, že povídky kolovaly především zásluhou Jiřího Koláře.²

Obě autorské reflexe lze pokládat za důkaz mimořádné pozornosti, které se dostalo začínajícímu autorovi od členů Skupiny 42. Přitom je rovněž zřejmé, že Škvorecký už v těchto prvních textech naznačil budování vlastní specifické poetiky, kterou se Skupinou 42 spojovala pouze výrazná vypravěčská pozornost k všednosti a banálním událostem každodennosti. Na rozdíl od Hanče či Koláře však není Škvoreckého vypravěč jen pozorovatelem a zapisovatelem, který nechává svou existenciální situaci vystupovat jen z aktu zaznamenaného vlastního vidění skutečnosti, ale neustále dává najevo vědomou přítomnost ve své existenciální situaci, která se jeví už v jeho řečovém gestu jako absurdita. Škvoreckého vypravěč jako by se stále podívoval své všednosti, jako by se stále ptal: „Tak toto je to, co právě žiji?“. V tomto ohledu má Škvorecký blíže třeba k Sartrovi než k autorům Skupiny 42. Vypravěč se musí ujišťovat, že to, co žije, je opravdu skutečné. Tato vypravěčská pozice neustálé potřeby reflexe existence, která není nahlížena z nadhledu, ale vždy z perspektivy „zde a nyní“ subjektu, se jeví jako dosud nejdůslednější

v kontextu dobové české prózy. Škvoreckého texty postrádají pozornost vypravěče k horizontu historickému, či horizontu krásy, jak je tomu u Jedličky či Koláře. O to více se však vypravěč soustřeďuje na obraz skutečného těla, které trpí ve svém aktuálním pobytu. Zatímco pro Jedličku a Koláře je „zrada dějin“ něčím, co je potřeba odhalit, pro Škvoreckého je to už samozřejmost, kterou přechází lhostejně. A když se pak později obrátí k dějinám ve *Zbabělcích*, odhaluje jejich fungování ve všední každodennosti právě díky lhostejnému ironickému postoji vyprávěcího subjektu. Tragédie dějin se podobně jako u Hanče vyjevuje jakoby v druhém plánu, prostřednictvím záznamu historicky konkrétní a zároveň fragmentární skutečnosti, do níž se velká událost rozložila. Východiskem vypravěčovy pozice vůči skutečnosti je vzdor vyplývající nikoliv z nějakého dobudovaného filozofického konceptu, ale právě z neustále pociťovaného rozporu mezi lidským projektem – ideou skutečného a vědomím reality, jaká je. Protest je tu spíše pudový než racionalizovaný jako například u Sartra. Je to zřejmé už z textu *Neurčité kontury*, jehož tématem je smrt, nebo spíše umírání hrdinovy matky. Škvorecký je v jistém ohledu dědicem romantické tradice v tom, jak se před hrdinovou touhou vzpříčuje realita, aby jedincovo gesto rozložila a ponechala v troskách.

Jakékoliv dobrodružství citu či soucitu je přivedeno vniveč. Odsud pak pochází i jistá pozdější cynická stylizace vypravěče a hrdinů, kteří jsou jakoby neustále ve střehu před zákonitě zraňující realitou.

Hrdina reflektující svou existenciální situaci má zároveň sklon vnímat ji jako zobecněný střet mezi sebou a skutečností. V *Neurčitých konturách* je jedna z hrdinových reflexí situace umírání matky zakončena následující pasáží: „...a pocítil jsem náhlou prudkou nenávist k tomu, jenž to všechno udělal, za to, jak to udělal, k tomu Bohu nebo Principu nebo Přírodě nebo Zákonům hmoty, k životu, v němž se vždy opoždujeme, v němž se musíme trpce učit z osudných chyb, abychom pak už neměli příležitost uplatnit nabytou moudrost.“³ Zobecnění situace jedinečné zkušenosti pochází z téměř fyzického

1 ŠKVORECKÝ, J.: Autorova poznámka. In: *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi*. Spisy Josefa Škvoreckého 2. Praha 1994, s. 395.

2 Tamtéž, s. 396.

3 ŠKVORECKÝ, J.: *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi*. Spisy Josefa Škvoreckého 2. Praha 1994, s. 21

utrpení, které hrdinovi působí prodlužované umírání blízkého člověka, kdy nezvratnost situace je zřejmá a mučí svým naléhajícím trváním. Prakticky celý text je postaven na tomto zdánlivě monotónním vzorci permanentního uvědomování si vlastní bezmoci tváří v tvář lhostejně plynoucí mlčenlivé skutečnosti. Z tohoto trvání k nevydržení vyvstávají obrysy krutého mrtvého světa, v němž vládne beznaděj. Ani smrt matky není vysvobozením, neboť bytí „já“ trvá a svět mlčí: „Tam někam letěla maminčina duše, mávala křídly, unikala do jiných prostorů. Jestli byla nějaká duše. Jestli měla kam jít. Jestli to všechno nebylo ještě daleko, daleko strašnější, než jsem si vůbec uměl pomyslet.“⁴ Představa duše s lidovými atributy, jako jsou mávající křídla, je tu ironicky konfrontována s neustále trvající nejistotou, která jediná je tu a tak jistá. Celá povídka je zakončena následující větou:

„Vevnitř bylo zakouřeno a záda lidí v košilích, kteří tam hráli karty a biliár, měla neurčité kontury.“⁵

Ukazuje se tu, jak zobrazení existenciální situace, nabývající často řady významových rovin, je budováno opět jen z prostého vidění všednosti. „Neurčité kontury“ tu jsou zobrazením nejisté budoucnosti hrdiny, stejně jako jednoduchou zaznamenanou vlastností zobrazovaného prostoru, stejně jako možným záznamem hrdinova citového pohnutí, kdy svět pro slzy deroucí se do očí nelze zřetelně uvidět.

Povídka *Zákony džungle* zachycuje osamoceného hrdinu – mladého učitele v pohraničním severočeském maloměstě padesátých let. Opět tu vyvstává dramatický střet jedincovy reality s lhostejnou všedností rozkládající jakýkoliv cit a redukující veškeré ideální projekty, včetně projektu člověka jako vyšší bytosti, na primitivní přežívající bytí. Projevuje se tu pro existenciální poetiky tak typický střet vědomí a situovaného těla: „Byl jsem pořád jenom nastěhovaný ve vlastním těle...“⁶ Pocit odcizenosti a vykořeněnosti je vztažován i na vlastní tělesnost, která se často jeví jako neznámý objekt. Významně tohoto prvku využil například už Sartre v *Nevolnosti*.

4 Tamtéž, s. 35.

5 Tamtéž, s. 38.

6 Tamtéž, s. 89.

Škvorecký používá i známý motiv depersonalizace při pohledu do zrcadla, který v textu není přisouzen hrdinovi, ale postavě Lízy.

Situace hrdiny je zobrazována jako beznadějná nejistota („vstříc pustým dnům“), díky níž naléhavě vyvstává otázka smyslu samotné každodenní existence: „Proč chtějí tak o sto šest být naživu, když mají šanci bez vlastní námahy umřít? Jako by být bylo lepší než nebýt, když není.“⁷

Navzdory své úvaze však vyprávějící hrdina raději je než není, protože sebevraždu nespáchá. Přiznává však rovněž nedostatek odvahy k tomuto gestu: „Je to legrační rozpor, mezi touhou po smrti a odvahou k ní. U mě pramenil zejména z víry v peklo, kam se dostávají sebevrazi.“⁸

Hrdinovo mluvení o smrti nelze interpretovat, ač k tomu všechno svádí, pouze jako banální pubertální hysterii nezralého člověka urputně trvajícího na tom, aby svět mu byl po vůli. Hyperbolizace gesta ne zcela adekvátního situaci je tu sice zřejmá, ale vypravěč scénu „zachraňuje“ ironickým podtónem. Navzdory ironii i lehkomyslnému mluvení o nebytí je tu něco děsivě skutečného, co zůstává – realita prázdných dnů, do nichž je jedincova existence beznadějně vpjata. Není východiska a není naděje. Touha po jiném – Líze, i po jinakosti života se stává realizovaným peklem. V parafrázi Sartra lze říci: peklo jsou ti druzí a peklo je toto plynoucí a mlčící vše, onen „neutrální běh života“.⁹

Základem této „běžící neutrality“ je lhostejnost a odcizení. Ve scénách s kandidátem na sebevraždu panem Kolrtem akcentuje vypravěč krutě pragmatickou stránku smrti jiného. Pan Kolrt je „kýženou mrtvolou“, protože má byt a přiděl uhlí. Podobné děsivé frašky používali už expresionisté (například Lev Blatný ve *Smrti na prodej*), ale u Škvoreckého není podobné zobrazení signem zvrácenosti světa, ale naopak jeho děsivých zákonitostí. Proto není vypravěč nijak postaven nad dějící se hrůzu, ale je její součástí, je spoluaktérem. V závěru povídky se pak hrdina ztotožňuje se situací sebevraha, protože jinou cestu skutečnost neukazuje: „A věděl jsem, že je to jenom střídání stráží, já a ten blázen,

7 Tamtéž, s. 98.

8 Tamtéž, s. 98.

9 Tamtéž, s. 104.

že je to jen otázka dnů, kdy já budu všet šňůru od záclon na věžičku kachlových kamen.“¹⁰

Hrdinovo zoufalství pramení z nemožnosti úniku. Situace plynoucí všednosti je totální. Povědku uzavírají věty: „A vroucně, strašně vroucně jsem si přál, aby se to jednou neuklidnilo. Abych se z toho dostal. Z toho všeho. Ze života.“¹¹

Uklidní-li se vše, bude všednost přijata jako norma a hrdina se vzdá svého protestu proti absurditě údělu, který si sám nevybral. Samo mluvení proti všednosti, vzpouzení se vůči tlaku zřejmého v řeči je formou záchrany smyslu individuální existence, která tím, jak se pokouší zachovat distanci od lhostejného bytí, v podstatě činí – přes veškerý ostentativní cynismus – gesto hlubokého mravního dosahu. Hrdina reprezentuje úsilí o svobodu Já v zotročujícím prostředí zjevného. Pokud bychom tento skrytý mravní rozměr srovnávali s gesty dobových hrdinů socialistické prózy, kteří svou mravní vyspělost museli okázale předvádět, pak Škvoreckého cynický zoufalec stojí neskonale výš. Převyšuje však v tomto ohledu i většinu mátožných hledačů pravdy a smyslu života z prózy let čtyřicátých.

V povídce *Špinavý krutý svět* se opět vracejí témata bezvýchodnosti a odcizení reprezentované zde především obrazy neopětovaných vztahů. V odhalované nemožnosti vzájemně sdíleného citu vyvstává hrdinovo osamocení a tragická zákonitost distance Já a těch druhých. V textu vypravěč zobrazuje určitý kruh vztahů několika hrdinů, kteří trpí vzájemným nepochopením či nemožností opětovat cit toho druhého, přičemž se vytváří určitý všední stereotyp, z něhož opět není úniku: „Tak jsem žil, v zakletém kruhu mezi Pepíkem, Martym, Procházkovými, Jeseninem, Kamilkou a celou smečkou známých a připadal jsem si časem jako nevykoupaný člověk a celý svět mi připadal špinavý, neumytý.“¹² Nelze dospět k očištění citem, protože cit je opět dokonale rozkládán všedností. Svět se jeví jako lhostejný mechanismus pracující podle jednoduchých, ale nepřekročitelných pravidel: „A všechno

taky bylo v pořádku. Zákon krutosti pracoval bez chybičky. Jiný zákon nebyl.“¹³

Hrdina reflektující situaci svého aktuálního pobytu je vystavován důsledkům poznání nepřekročitelnosti a fatálnosti existence. Reflexí své vlastní situace však zároveň protestuje proti této sudbě a realizuje tak svou individuální svobodu. Škvorecký si ve svých prvních povídkách vypracoval metodu, která se stala trvalou součástí jeho poetiky. I pro jeho nejslavnější román *Zbabělci* i pro další prózy šedesátých a sedmdesátých let bude příznačné zobrazení situace vypravěče a hrdiny jako permanentní reflexe „já“ ve skutečnosti se všemi možnostmi totální deziluze o světě jako možném místě uskutečněního projektu lásky, soucitu či kolektivního ideálu.

Ostatně i některé Škvoreckého překlady románů z okruhu americké drsné školy mířily k typu děje a typu postav silně akcentujících ontologickou nezajištěnost jedince. V Škvoreckého eseji o Chandlerovi, otištěné jako doslov jeho překladu Chandlerova románu *Dáma v jezeře*, píše autor v charakteristice hlavního hrdiny Phila Marlowa: „Smutek skeptického poznání světa, melancholie intelektuálů, kteří dobře poznali nemožnost nemožného, a přesto o ně nepřestali usilovat.“

Zdá se, že tu autor v interpretaci hrdiny mluví za sebe i za některé své generační druhy. Škvorecký nacházel v postavách zdánlivě vzdálených české literární tradici a zdánlivě vzdálených i omezené dobové představě o velké literatuře, v postavě Philipa Marlowa, či v postavách románů Dashiela Hammetta, v jejich ironii, sarkasmu, skepticizmu a přesto romanticky absurdním úsilí o nemožné, postoj, který souzněl s jeho literárním modelem světa, který rozvíjel už od nejranějších próz, modelem, v němž existence v doslovném smyslu existování těla a vědomí v reálné právě žité situaci byla východiskem i smyslem veškerého zobrazování.

10 Tamtéž, s. 135.

11 Tamtéž, s. 136

12 Tamtéž, s. 187.

13 Tamtéž, s. 190

VÍRA A NÁBOŽENSTVÍ V DÍLE JOSEFA ŠKVORECKÉHO

Ondřej Sládek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno)

„Je Bůh. Je Bůh, jehož podobu neznáme, jehož vůbec nemůžeme chápat, ale on je smyslem našeho života. Žije v nás a my mu sloužíme, uctívající jej ve svých láskách, ve svém hledání pravdy, ve svém umění, které je částí toho světa, jenž je našim vlastním a jediným světem, kde Bůh je částí nás a my jsme částí Boha.“ (ŠKVORECKÝ 1945: 7)

To jsou slova jednadvacetiletého Josefa Škvoreckého, která napsal v roce 1945 v eseji *Romantická filozofie umění, života a Boha*. Jedná se o dosud nepublikovanou práci, jejíž originál je uložen v osobním fondu Josefa Škvoreckého v Thomas Fisher Rare Book Library v Torontu. Rozsahem nevelká studie dokládá vedle jiného juvenilního textu z roku 1943, který se jmenuje přímo *Náboženství*, Škvoreckého bytostně zaujetí otázkami víry a náboženství od samého počátku jeho umělecké tvorby.

Ačkoli o Josefu Škvoreckém nelze uvažovat jako o náboženském mysliteli v pravém slova smyslu, pozornost, kterou věnuje ve svých knihách (např. *Nové canterburské povídky*, *Zbabělci*, *Lviče*, *Mirákl*, *Sedmiramenný svícen*, *Pulchra* atd.) otázkám hledání osobní víry, pravdy a spravedlnosti, je natolik výrazná, že ji rozhodně nelze přehlédnout. Říkám to s plným vědomím toho, že jakýkoli pokus o reflexi Škvoreckého přístupu k náboženství je postaven před úkol jednak analyzovat jeho tvorbu a pokoušet se v ní z tohoto hlediska nalézt určitou vnitřní koherenci a souvislost (například v náboženských postojích Dannyho Smiřického, ale i u jiných postav postupujících celým dílem), zároveň však také sledovat postupný vývoj a proměny tohoto tématu. Ve svém příspěvku se proto nepokusím o nějakou syntetizující zkratku, ale zaměřím se pouze na tři vybrané aspekty této problematiky, která by si jistě zasloužila hlubší a podrobnější rozbor. Jedná se zejména o: 1) Hledání vnitřní (náboženské) jistoty jednotlivých fikčních postav, respektive jejich potýkání

se s nejistotou; 2) Škvoreckého zobrazení normativní a žité podoby náboženství (křesťanství a judaismu); 3) Škvoreckého filozofické zázemí: tzv. „křesťanský humanismus“.

Ve výše zmiňovaném eseji o romantické filozofii hovoří Josef Škvorecký o tom, že každá výprava za pravdou se musí nezbytně opírat o vlastní nitro a vycházet z něj, jelikož pravdu (a ideu pravdy – Boha) nelze chápat rozumem, ale „je možno ji pouze cítit, vnímat smysly našeho citu, našeho podvědomí [...]“ (TAMTÉŽ: 2). Pouze v ponoření se do hloubky vlastní bytosti, v odhození předsudku a víry se lze přiblížit pravdě, která se podle Škvoreckého „ztrácí v transcendentnu a splývá s pojmem Boha“ (TAMTÉŽ: 3). Mohlo by se zdát, že myšlenkové východisko zmíněného romanticko-mystický orientovaného textu se radikálně odlišuje od toho, které autor představuje ve *Zbabělcích*. Jako by proti sobě stály nespojitelné opozice: jistota a nejistota, nalezení a hledání, „bytí v pravdě“ a „nedůvěra ke každé konečné pravdě“.

Zatímco ve svém raném textu Škvorecký píše, že Bůh je, že „**zcela určitě**“ existuje ještě jeden svět, svět, který není omezený „gravitací ani vesmírem, hlubina bez závratí“, ve kterém nás „**zcela určitě**“ očekává láska, neboť, jak píše dále, „tento druhý svět jest láska“ (TAMTÉŽ: 8), ve *Zbabělcích* prostřednictvím Dannyho vyslovuje názor, který spíše než o jistotě vypovídá o určitém hledání a trvajícím nejistotě. Doslova říká: „[...] on možná Pámbůh přece jen je. Když to ale není jisté. Sakra, kdyby to bylo jisté, pad bych tady na kolena a určitě bych ho obměkčil. Ale to je to, že to není jisté. Všeho se člověk musí jen bát. Pána Boha, jestli je, a toho shoení, jestli není.“ (ŠKVORECKÝ 1958: 67)

Zde se nejedná se o krátkodobé **znejistění**, ale o skutečnou **nejistotu**. Každé znejistění, každý rozkmit osobní víry a přesvědčení je možný pouze za předpokladu *jistoty*; tj. vědomí této jistoty. Ale ironicko-skeptická vnitřní rozmluva Dannyho, která je do určité míry přímo symptomatická i pro ostatní práce z autorovy tvůrčí dílny, dokládá něco jiného. Proto uvažovat o dichotomii jistoty a nejistoty (víry v Boha, pravdu a spravedlnost) je v případě Škvoreckého prázdně mnohem přiléhavější, než uvažovat o dichotomii jistoty a znejistění. Dannyho váhavost namísto prodlévání v jistotě svědčí o jejím

stálém hledání, která se nakonec namísto „skoku“ do víry proměňuje v „úrok“, který rozhoduje ono kierkegaardovské dilema „buď a nebo“. Protikladnost náboženské víry je tak řešena ve shodě s Tertullianovým výrokem: *Credo, quia absurdum* (věřím, protože je to nesmyslné).

Hledání pravdy a jistoty (ať už má či nemá náboženský charakter), je vždy spojeno s přiznáním si svého stavu, své konkrétní životní situace, kterou bychom mohli popsat buď jako „bytí v nejistotě“ anebo jako „bytí v pravdě“. Toto **přiznání**, jež v podstatě odpovídá **vyznání – konfesi**, je tím, co nám dává skutečné povědomí o tom, co se děje v myšlení fikčních postav Dannyho Smiřického, Karla Ledna, Antonína Dvořáka, Marie Magdalény a dalších. A právě díky jejich vyznání, kterým Škvorecký dává podobu polopřímé řeči, můžeme nakonec porozumět jejich duševním stavům a jejich rozhodnutí pro víru. To, co sice zvnějšku vypadá jako nejistý „krůček“ a nikoli jako přímý „skok“ do víry, a co se například u Dannyho projevuje v jeho nikdy nedokončeném pokřizování či nesprávně odříkaném růženci, je ve skutečnosti podloženo jeho hluboce niternou a hlavně svobodnou volbou.

Zmíněné vyznání a rozhodnutí k víře a ke zpovědi, jež u většiny postav Škvoreckého děl nezřídka získává podobu vnitřní reflexe či sebereflexe, je mnohem lépe rozeznatelné v tzv. mezních situacích (například při zatčení Dannyho Němci ve *Zbabělcích*, nebo při Irenině pádu ze skály v *Prima sezóně* atd.). Vedle tohoto svobodného vyznání, hluboce opravdového a prožívaného, pramenícího z bytostně existenciálních potřeb, se v tvorbě Josefa Škvoreckého objevuje ještě jeden, avšak diametrálně odlišný typ zpovědi. Ten má spíše charakter (nucené) veřejné zpovědi z vlastního jednání a myšlení – knězi, učiteli, či straně. Proti každé takové a podobné extrémní normativnosti a zdogmatizování staví autor *Zbabělců* vždy živou a skutečně žitou podobu osobního přesvědčení a víry. Tuto podobu vyznání, která je značně vzdálená její nenucené a nezávislé podobě, Škvorecký naopak vždy karikuje a ironizuje.

V této souvislosti se zde otevírá druhý okruh otázek, který tematizuje Škvoreckého zobrazení náboženství.

Obraz náboženství – především křesťanství a judaismu – podává Josef Škvorecký na základě popisu jejich žité a normativní (oficiální) podoby. Tuto dichotomii s oblibou hyperbolizuje, když zejména oficiální podobu náboženství jemně ironizuje (například postava pátera Melouna), čímž dosahuje komického účinku. Žitá podoba náboženství získává v jeho prózách naopak charakter osobní, vnitřně prožívané otázky po smyslu. Stává se nedílnou součástí procesu volby, který nakonec ústí do „kroku“ k víře, jež je záchranou smyslu života i hradbou proti chaosu.

Ironický pohled Josefa Škvoreckého neopomínají ani žádný fanatismus, ideologii či zabsolutizovanou víru i ve své **žitě** podobě, jako je tomu například v povídce *Panta rhei* z *Povídek tenorsaxofonisty*. Setkáváme se v ní se svatostí a hlubokou vírou sálající figurkou madam Nechochodilové, která si vyvolila za zpovědníka pátera Urbance. Autor se o ní zmiňuje tak, že „každý první pátek v měsíci ho [pátera Urbance] otravovala svými hříchy, jichž se dopouštěla hlavně myšlením, méně řečí a téměř vůbec ne skutky. Vstoupila do Sdružení ustavičného klanění se Nejsvětější svátosti a do Eucharistického spolku svaté Cypriány pro získávání mladých dívek za novicky“ (ŠKVORECKÝ 1994: 206).

Škvoreckého vidění náboženského světa se ale tímto nerozdvojuje do nepřekročitelných poloh. Naopak upozorňuje na vzájemnou oscilaci různých podob konkrétního náboženství a vytváří tím prostor pro jejich celkové zobrazení i pro možné porozumění a výklad.

Jedna z dalších stran jeho pojetí vztahu žité a normativní podoby náboženství spočívá ve Škvoreckého představě křesťanství jako nejhlubší demokracie, která vychází z přesvědčení, že před Bohem jsou si všichni lidé rovni (*Nové canterburské povídky*). Projevuje se to mimo jiné i v tom, jak hlavní postavy Škvoreckého děl (zejména křesťané) vnímají judaismus a samotné Židy. Jejich vztah se nikdy neodehrává v rovině obecné a neosobní vazby, ale vždy jde o kontakt blízký, o známost a o přímé oslovení, většinou jménem. Ať jde o Rebekku ze *Sedmiramenného svícnu*, strýčka Kohna, pana učitele Katze, doktora Strasse a mnoho jiných. Osud a tragédii židovského národa Škvorecký nepopisuje jako minulou událost v dějinách světa, je pro něj především činem, který hluboce zasáhl a zasahuje do ži-

vota ostatních postav, včetně vypravěče. Poměr mezi ním a nositeli těchto individuálních životních tragédií není v jeho pohledu rozhodně nezaújatou a vzdálenou vazbou schematizovanou do podoby: Já – Oni. Naopak vždy se dotýká konkrétního člověka či situace. Lze jej tedy mnohem lépe popsat v duchu filozofie Martina Bubera jako vztah: Já – Ty, přičemž toto „Ty“ je vždy konkrétní jedinečná a svobodná bytost. Důsledná personalizace ovšem platí i pro opačnou stranu mince, tj. pro nepřátele Židů, antisemity. Škvorecký je nepopisuje jako nějakou neosobní masu lidí, ale vždy se (opět) jedná o konkrétního člověka v konkrétní situaci, čase a prostoru, kterého navíc přímo oslovuje.

Na základě pečlivé četby a výše uvedeného můžeme shrnout, že autor *Zbabělců* na židovství a křesťanství nepohlíží jako na dva konkurenční duchovní proudy, ale jako na dva **možné** životní názory nebo dokonce styly. Na jejich pozadí pak lze vysledovat nejen jejich analogický (totiž **náboženský**) vztah k Bohu, který je jednou Bohem trestajícím a podruhé Bohem milosrdným, ale lze zejména rozeznat jejich hlubší a společné filozoficko-etické zázemí – **desatero**.

Ačkoli je podle Josefa Škvoreckého v posledku každé hledání konečné jistoty postaveno před úkol svobodného rozhodnutí, zůstává otázka po smyslu života a účelnosti každého jednání, není-li podřízeno nejzákladnějším etickým normám, které vyjadřuje právě **desatero**. Milníkem na této cestě (hledání) by pak mohla být věta z *Lvíčete*, hlas, který se Karla Ledna ptá: „A kam jinam chceš vůbec dojít po cestě života, když se ti z něj vytratilo desatero božích přikázání?“ (ŠKVORECKÝ 1996: 161) Jinak řečeno: Je vůbec možné žít bez určité vnitřní integrity? Cynická odpověď Karla Ledna byla jednoznačná: „Blbost, řekl jsem si. Moje básnická praxe mě nakazila bombastem. Kam chci dojít? Do postele slečny Stříbrné přeci. Víc mě nezajímá.“ (TAMTÉŽ: 161)

Jiná postava – např. Marie Magdaléna z *Pulchry*, z dle mého soudu Škvoreckého nejreligióznějšího románu (vedle *Miráklů* a *Scherza capricciosa*) – by na výše položenou otázku jistě odpověděla naprosto opačně: Cesta bez etických norem, bez etického měřítká vede do záhuby. Ta ovšem v *Pulchře* nemá pouze osobní dopad, ale dosahuje přímo kosmického rozměru – apokalypsy. Z této

perspektivy je pak zcela pochopitelný důraz, který Škvorecký klade na intenci a mravní postoje svých hrdinů. I když není vždy jejich morální vědomí formováno rámcem židovsko-křesťanské tradice, pokaždé se dotýká shody či neshody se svým svědomím uplatňujícím mravní *apriori* na konkrétní situaci. Vedle sebe tak stojí a vzájemně se doplňují: Kantův **kategorický imperativ** a **desatero**. O ně Škvorecký opírá své pojetí etiky a morálky a na jejich základě pak uvažuje o svobodě člověka, o jeho humanitě a autonomii. Škvoreckého humanismus tak vyrůstá z hluboce křesťanského zázemí, lze o něm uvažovat jako o specifickém typu tzv. **křesťanského humanismu**.

Je zřejmé, že Škvoreckého „**křesťanský humanismus**“ představuje hluboké filozofické myšlenkové pozadí, které prosakuje do všech stránek jeho díla a které jej nutí postavit se na odpor každé netoleranci a ideologickému fanatismu. Je to patrné i z jeho přístupu k náboženské bigotnosti a absolutizaci. Základním motivem jeho úvah proto není apologie křesťanství nebo jiných duchovních směrů, ale spíše skepse. Nejde však o skepsi v tom smyslu, jak bývá nejčastěji představována, totiž jako synonymum nedůvěry a určité rezignace. Kořeny Škvoreckého skeptického přístupu lze, jak se domnívám, nalézt v tradici řeckého a později humanistického skeptického myšlení. Do ní patří například Sextus Empiricus, Pyrrhón, Michel de Montaigne, François Rabelais, Erasmus Rotterdamský a mnoho dalších. Jejím nejpodstatnějším rysem je *isostheneia* – rovnocennost a rovnomocnost všech protiřecích si názorů a pravd, které jej vedou ke zdržení se soudu. Skepse tak stojí v opozici ke každému dogmatickému stanovisku, které by si snad začalo činit nárok na **výlučnou** pravdu nebo platnost. Termín „**křesťanský humanismus**“ však dává tušit ještě něco dalšího. Totiž, že každá příslušnost k určité pravdě a víře je vždycky osobní a niternou záležitostí. V případě Dannyho, Dvořáka či Marie Magdalény je to svobodné rozhodnutí se pro křesťanství, resp. katolictví.

Zatímco Dannyho cesta k víře je lemovaná neustálými pochybnostmi, Dvořákova pevným a hlubokým citem, cesta Marie Magdalény z *Pulchry* je mnohem složitější. Její výlučnost spočívá v tom, že ona sama, jak Škvorecký několikrát zdůrazňuje, byla již **vykoupena** (její strýc Anastáz ji koupil za 1000 dolarů). Anastáz zasvěcuje Marii Magdalénu do tajemství bible a křesťanské morálky již od dětství. Ona tomu porozumí však

až mnohem později, když je i se svými kolegy z vesmírné mise vyhnána z ráje, tj. planety Pulchra.

Literární kritik Aleš Haman ve své recenzi na tuto knihu píše: „Aby dílo nezůstalo jen vtipnou hříčkou, muselo by ho prostoupit mnohem více údivu, úžasu i hrůzy ze záhady stvoření.“ (HAMAN: 29) Ale je tomu tak? Šlo Škvoreckému „jen“ o tuto záhadu stvoření a o jeho opakovaný pokus? Nešlo mu mnohem více o opačný konec křesťanských dějin – o záhadu konce světa a o **vzkříšení**? Marie Magdaléna byla vykoupěna. Díky tomu jako jediná mohla pochopit, že Pulchra je skutečný Ráj, tedy místo, které stojí na počátku dědičného hříchu, a že teprve apokalyptický zánik planety Země dává možnost novému stvoření.

Stvoření světa bývá spojováno se světlem a božím slovem. V bibli se doslova praví: „I řekl Bůh: ‚Buď světlo!‘“ (Gn 1,3) Škvorecký však nemluví o **světle**, ale o **tmě**: „Pak se udělala tma.“ (ŠKVORECKÝ 2003: 136) Před tímto „pak“ se ale stala ještě jedna událost, kterou vrcholí kniha i dějiny spásy v podání křesťanství. Magdaléna vzpomíná: „Zavřela jsem oči a v pološeru za víčky se mi objevil strejček Anastáz, vedle něho poskakoval pejsek.“ (TAMTÉŽ: 136) A byl to právě tento pes, Lucy (od lat. *lux* = světlo, ale i Světloň!), kdo je v poslední větě románu opět zmiňován. Jak tomu máme rozumět? Jedná se o poslední soud, o **vzkříšení**, o záchranu vyvolených? Všechno tomu nasvědčuje, včetně posledního čtvrtého svítícího asteroidu, který by mohl ohlašovat příchod nového mesiáše. Ostatně jméno strýce Anastáze je z řeckého *anastatis* a znamená právě vzkříšení, povstání.

Co říci závěrem? Jistota, se kterou Marie Magdaléna uvažuje o Bohu, je podobnou jistotou, s jakou o něm psal Škvorecký již ve svém raném eseji o romantické filozofii. Její přesvědčení je neochvějné. O Bohu tvrdí, že JE, pevně a „**zcela určitě**“. „JE. I když obklopen bajkami a názory dávných dob, JE.“ (TAMTÉŽ: 22)

Dalo by se na základě toho generalizovat a říci, že po počáteční nedůvěře a hledání se Škvoreckého postavy uchylují k hluboké víře a oddanosti křesťanství? Nikoli. Domnívám se, a tento můj referát měl být toho důkazem, že víra a náboženství ve Škvoreckého pracích není záležitostí velkých slov a gest, ale

spíše vztahem ke konkrétnímu člověku v prožitku a osobní zkušenosti.

Právě osobní zkušenost, tak často jedinečná a nevyslovitelná, je tím, co vede Škvoreckého postavy k porozumění, soucitu a nakonec i ke spáse.

Literatura

ŠKVORECKÝ, Josef

1945 *Romantická filozofie umění, života a Boha*, nepublikovaný rukopis, strojopis A4, nepaginováno [9 listů]. (Osobní fond Josefa Škvoreckého, Thomas Fisher Rare Book Library, Toronto)

1958 *Zbabělci* (Praha: Československý spisovatel)

1994 *Panta rhei*; in: *Spisy Josefa Škvoreckého 2. Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky* (Praha: Ivo Železný)

1996 *Spisy Josefa Škvoreckého 5. Lviče* (Praha: Ivo Železný)

2003 *Pulchra. Příběh o krásné planetě* (Brno: Petrov)

HAMAN, Aleš

2003 „Klasikova temná hříčka“. *Lidové noviny* 16, 2003, č. 219, 18. 9., s. 29.

LITERATURA JAKO ETIKA

Tomáš Kubiček (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno)

Vezmeme-li v potaz dlouhou řadu próz, básní a esejů, čítající již jednadvacet svazků *Sebraných spisů Josefa Škvoreckého*, a jeho dlouholetou pedagogickou praxi na University of Toronto, musí nám být – záhy poté, co jsme absolvovali průběžné čtení jeho dílem – až nápadně podivné, jak málo reflexe věnuje své vlastní tvorbě. A co *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty*, *Neuilly* nebo knížečka *Josef Škvorecký vypráví?* – namítnete mi rozhořčeně a mně nezbude, než vítězoslavně pokrčit rameny. Jistě, v těchto knížkách se dozvíme mnohé o osudech vydání *Zbabělců* či dalších autorových románů, až s detektivním zaujetím můžeme sledovat osudy překladu *Prezidenta Krokodýlů* Warena Millera či *Tankového praporu*. Pochopíme, proč byla napsána *Nevěsta z Texasu* a jaký důsledek mělo pro autora vydání například *Miráklu* či *Příběhu inženýra lidských duší*. Proč ale byla *Nevěsta* či *Zbabělci* napsáni právě tímto způsobem a ne jiným, proč právě tento styl (založený na ich-formové subjektivizaci a pronikání mluveného projevu do vyprávění) je pro Škvoreckého typický a proč to není úplně jiný styl, který by nesl takovéto označení, se však z tohoto úvahového přemítání a vzpomínání nedozvíme. Mohl bych tedy nyní podniknout sám takovouto výpravu a pojmenovat základní charakteristické rysy Škvoreckého způsobu psaní a zvěstovat Vám, jaký je to vlastně ten typický Škvoreckého literární styl. To by jistě šlo, ale nedostal bych odpověď na otázku: Proč? Nehledě na to, že bych pojmenovával něco, co všichni čtenáři Škvoreckého zcela přesně vědí a považovali by proto mé další povídání vedené tímto směrem za obtěžování. Ta podoba otázky, která se mi tudíž jeví jako zajímavější, by pak tedy mohla znít: Proč právě tento způsob psaní Škvorecký zvolil? A skutečnost, že odpověď na ni nedostávám ani v konfesijních vyznáních autora, mě vede k tomu, abych začal číst Škvoreckého trochu jinak.

Uvažuje-li spisovatel o povaze psaní jiných autorů, uvažuje o ní přes filtr svého vlastního způsobu psaní. A tudy, zdá se mi, vede cesta

k odpovědi na moji otázku: Proč? Dříve, nežli se jí budeme zabývat zevrubněji, povšimněme si jednoho velmi zvláštního výroku, který najdeme ve vzpomínkovém *Příběhu neúspěšného tenorsaxofonisty*: „**Literatura je prostě pravda pravdivější nežli pravda. Pravda, která jistým způsobem lže o povrchu, aby týmž způsobem pověděla pravdu o podstatě. O snu. O kořenech lidské touhy po životě.**“

Ano, slyšeli jste dobře. To je výrok jinak velmi ironizujícího, jakoby lehkonožného běžce po vlastním osudu, jenž ve svých prózách nezřídka paroduje kýčovitost podobných výrazů. A najednou tolik pravd? Avšak pomalu. Předchozí výrok, který pokusně nazveme definicí, obsahuje čtrnáct substantiv. Čtyři z nich jsou různými tvary feminina **pravda**. Dvakrát se objeví maskulinum **způsob** a v jednom výskytu tu máme substantiva **literatura**, **lež**, **povrch**, **podstata**, **sen**, **kořeny**, **touha** a **život**. Z kontextu je zřejmé, že substantivum **způsob** můžeme z našich dalších počtů vynechat. Nenese žádný jiný význam než syntaktický. Slova **povrch** a **lež** jsou uvedena jako negativa, která se tak sama z další definice (založené na znaménku rovná se a nikoliv nerovná se) vylučují. Výraz **literatura** si nyní vytkneme na jednu stranu rovnice. Po této cenzorské a matematické operaci nám zbude šest sémanticky proklatě zatížených substantiv: **pravda**, **podstata**, **sen**, **kořeny**, **touha** a **život**. To jsou všechna kladná plnovýznamová slova Škvoreckého definice povahy literatury. Oněch šest slov Škvorecký povolává, aby ve vztahu k nim literaturu vymezil. Ale to jsou přeci nebyvale hodnověrní a dramatictí svědkové!

Ano, uvedl jsem na začátku, že podobné reflexe jsou u Škvoreckého zřídka. Tudíž je na místě námitka, zda nepřeceňuji význam jediné a možná výjimečné věty. Věty, která třeba mohla být jen tak řečena, aby se bílé místo stránky zaplnilo, aby řeč nestála. Nehledě na to, co říkal už Henry James, totiž že ten, kdo tvrdí, že něco (nějaké slovo či význam) je v jeho textu jen výsledkem náhody, zpochybňuje smysl jeho díla, tedy odhlédnuto od této podoby absolutizace textu, není uvedený výrok v kontextu Škvoreckého díla zcela osamocen. Ve svérázných (až automatismem vzpomínání poznamenaných pamětech, úvahách a příbězích *Neuilly* můžeme číst téměř tožné uřeknutí: „Proč potom [...] vytvářet mlhavé obrysy cizích inte-

riérů? I ve vnějšku je vždycky příliš mnoho z Dichtung a příliš málo z Wahrheit. Nebo naopak? Jisté je pouze, že nic není ani jenom Dichtung, ani jenom Wahrheit. Snad: Pravda pravdivější nežli pravda, ale to jen proto, že neurčitost toho výroku zdá se spíše odpovídat svítící neurčitosti vnitřních modelů skutečnosti v těch, kteří čtou.“ (*Neuilly*, s. 260)

Ale to už přece není uřeknutí. Opakováním získala tato zvláštní formule, teď už spíše zaklínadlo, zcela jinou hodnotu. Už nejde o „náhodnou“ skrumáž slov. Mimo jiné to potvrdilo správnost našeho prozatímního shledávání indicií a oprávněnost našeho podezření. Abychom tedy získali odpověď na naši otázku: Co je vlastně pro Škvoreckého literatura? či jinými slovy: Jaká je nejvlastnější podoba jeho pojetí psaní?, nezbude nám, než se vydat (posílení příkladem deduktivní metody poručíka Borůvky) po stopách jednoho z klíčových slov zmíněné definice – totiž výrazu **pravda** a doufat, že něco z geniální poručíkovy intuice nám alespoň na chvíli zpříjemní naši pouť. Doufejme, že jejím výsledkem nebude zjištění, že ona velká pojmenování (oněch šest významově velmi obtížených slov), nemají, přes všechnu naši apriorní obavu, vyprázdňený obsah.

Škvoreckého přemýšlení o literatuře, které můžeme rekonstruovat na podkladě řady studií, kritik a recenzí z období od druhé poloviny padesátých let do konce minulého století, má dvě základní podoby, které je možné rozlišit i časově. Prvním jeho textem, který lze považovat za recenzi, je příspěvek z dvojčísla květen/červen časopisu *Krásná literatura* z roku 1955. Knihou, kterou autor přibližuje čtenářům, bylo romaneto Nathaniela Hawthorna *Dům se sedmi štíty*. Už před tím sice Škvorecký napsal několik příležitostných glos, ale zdá se nám, že kritéria recenze splňuje až tento příspěvek. V onom roce 1955 stihl pak Škvorecký napsat ještě jednu recenzi, a to na román Phillipa Bonoskyho *Hořící údolí*. Recenze vyšla pod názvem *Knihy o americkém životě* v 33. čísle *Literárních novin* (13. 8.). Recenzní přívál prolomil hráze literárních periodik už v následujícím roce a Škvoreckého příspěvky se pravidelně objevovaly nejenom v *Krásné literatuře*, ale i v *Literárních novinách* a zvláště pak ve *Světové literatuře*, kde toho roku vyšlo osm recenzí či profilů, přibližujících čtenářům současnou americkou literaturu (Bradbury,

Hemingway, znovu Hemigway, Faulkner, Steinbeck, Hemingway, a Vachel Lindsay). Od této chvíle Škvoreckého kontinuální recenzní či kritická činnost narůstá aritmetickou řadou. Jeho reflexe zůstává přitom upřena směrem, který vyznačily už jeho recenzní počátky. V centru zůstane i nadále především americká literatura a ještě více uprostřed autorská tvorba Ernesta Hemingwaye.

K proměně jak kvantitativní, tak obsahové dochází po roce 1970, tedy po odchodu autora do emigrace. V letech 1971 až 1989 zaměřuje Škvorecký svoji pozornost na oficiální literární produkci vycházející v normalizujícím se a posléze znormalizovaném Československu, a podrobuje ji nemilosrdné kritice. Jako jeden z mála autorů tak Škvorecký průběžně sledoval literární vývoj v jednotlivých proudch české literatury. Že se jednalo o činnost výjimečnou, dosvědčují slova Květoslava Chvatíka, který při setkání exilových autorů ve Frankenu v roce 1981 poukázal na znepokojující stav české literární kritiky konstatováním, že česká literární kritika, jako kritika celku české literatury, již po řadu let neexistovala. Zmlkla po roce 1970 a přišla tak o základní předpoklady své existence. Z toho mu vyplynula otázka, zda vůbec může existovat národní literatura jako životaschopný, organický celek bez fungující kritiky. Kritická aktivita Josefa Škvoreckého představovala jeden z nemnoha reflexivních ostrůvků, po nichž bylo možné přejít jakž takž suchou nohou z levobřežního sedmdesátého roku na pravobřežní rok devadesátý. Po tomto roce pak vydal Josef Škvorecký snad pouze dvě recenze (nepočítáme-li v to časopiseckou publikaci starších recenzí proslavených na Hlase Ameriky). Jen jedna z nich se přitom věnovala krásné literatuře (knize Martina Nezvala *Zlatí hoši*), druhá si povšimla slovníku *Exilová periodika*. Výběr ze Škvoreckého recenzní a kritické publicistiky přinesl čtrnáctý svazek spisů pod titulem *Podivný pán z Providence a jiné eseje* (Praha 1999).

Jaké jsou však ony dvě základní podoby, o nichž jsem se zmínil na začátku tohoto výčtu? Něco vyplynulo z už řečeného – tedy proměna předmětu kritického zájmu. V první fázi byla publicistická pozornost věnována americké literatuře, v druhé (tedy po odchodu na americký kontinent) se pozornost rozšiřuje a převážně soustřeďuje na produkci československých nakladatelských domů. Co je však

důležitější: V první etapě Škvoreckého publicistické činnosti je pozornost mnohem více věnována povaze literatury a literatura je nahlížena či poměřována prostřednictvím kritérií, která ona sama vytváří. V druhé části je zřetelný příklon k vnímání literatury jako součásti společenského kontextu. Přesto, že tento sociologizující rozměr je trvale obsažen v Škvoreckého hodnotících kritériích, po roce 1970 dochází k jeho zbytnění. Díla už nemluví sama za sebe, ale za absurditu normalizujícího se Československa.

Už z předešlého rozdělení Škvoreckého myšlení o literatuře je zřejmé, že naše pozornost při shledávání odpovědi na úvodní otázku by měla být upřena především k první části kritické reflexe, tedy do období rámcovaného letopočty 1955–1969.

V textech z tohoto období můžeme nalézt několik základních tendencí, které se nyní pokusím vyjmenovat:

Jednak je to zřetelná snaha o nastolení kritiky, která nemá žádné spojení s „politikou“, a jejíž kritéria vznikají nikoliv před vlastním čtením, ale až v jeho průběhu a po něm. Při pohledu na kritiku první poloviny padesátých let tak Škvorecký například píše: „A tady jsme u jiné chyby, jíž se naše »kritika« dopouštěla. Nesmyslně hromadila fráze, operovala s nepřesně definovanými nebo vůbec nedefinovanými pojmy, přezírala základní logické zákony, přistupovala k dílu s hotovými úsudky v hlavě. Za každou cenu hledala v díle potvrzení apriorních soudů – tedy metoda typicky středověce scholastická – místo aby v něm hledala jeho vlastní, skutečné zákonitosti.“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 34) – Citace je z roku 1956.

Druhá tendence je obsažena ve výběru autorů a knih, o nichž Škvorecký referuje. Jde většinou o klasické americké autory a o autory americké moderny, kteří mají společný určitý pohled na skutečnost (tedy na skutečnost, kterou reprezentuje jejich text), jenž by se dal nazvat jako specifický realismus. Jeho podobu se pokusím načrtnout záhy.

Značný vliv na Škvoreckého myšlení o literatuře mají dobové diskuse o socialistickém realismu. Škvorecký, znepokojený striktními požadavky na literární normy a „kolektivistický duch“ socialistického realismu, formuluje v jakési obraně své vlastní pojetí realismu, které se odvolává k realismu americkému, ruskému (realismu

Dostojevského, Tolstého, Čechova) a k českému realismu Nerudovu. Jisté vlastnosti má přitom Škvoreckého koncepce společně s tehdejší dobovou konvencí socialistického realismu, v jiných se od nich striktně odděluje. Projevuje se to například v autorem modifikovaném pojetí díla jako odrazu skutečnosti (skutečnosti, která však není „zjevována“ na povrchu, ale ukrývá se spíše ve struktuře – o čemž vypovídá Škvoreckého koncepce podtextu), či v jeho pojetí a zkoumání vlivu prostředí na autorovu tvorbu. Podstatnou částí recenzí či kritik, které představují jednotlivé knihy americké literatury, jsou obsáhlé pasáže zasvěcující nás do okolností autorova života, jejichž ozvěny jsou následně shledávány v díle. Provázanost biografie a díla je pro Škvoreckého neoddiskutovatelnou samozřejmostí. V jeho pojetí má literatura jednu zvláštní vlastnost „o níž se v teoretických statích příliš často nepíše: důležitost kouzla autorovy osobnosti“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 167). Interpretace díla pak často vychází právě ze znalosti biografických souvislostí. Dílo je pro recenzenta nejenom rezultátem autorových postojů, názorů, přesvědčení, ale i důsledkem vnějších vlivů, v jejichž dosahu se autor ocitl.

Toto sociologizující pojetí má Škvorecký společně s tehdejší marxistickou kritikou, rozchází se s ní však ve chvíli, kdy tato kritika zkoumá dílo jen jako součást a přímý důsledek společenského vývoje a současně se mu pokouší předpisovat určité normy „společenské objednávky“. Někdy však je přeci jen sveden k tomu, že dílo, i průměrný nebo podprůměrný text, je oněmi životopisnými souvislostmi jakoby omilostňováno: „Byl zřejmě těžce nemocen,“ píše Škvorecký o Hemingwayovi v souvislosti s jeho románem *Přes řeku do stínů*, „a nevěděl, jestli se uzdraví, a tak, poněkud letmo, zachytil na papíře, jaké měl pocity o věcech, kterých si v životě nejvíce cenil.“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 113) – Jen poznámka na okraj, Škvoreckého fascinace Hemingwayem a jeho dílem tu způsobila, že se kritik odchýlil od vlastních kritérií souvisejících s určitými „předpřipravenými úsudky v hlavě“. – Pozitivním dopadem tohoto způsobu myšlení je důkladná znalost souvislostí, v rámci nichž je zkoumané dílo vykládáno (ať už jde o souvislosti týkající se jedinečného autora nebo o souvislosti žánru, jako například detektivního či hororového, či celé problematiky modernismu v americké literatuře).

Ani tyto souvislosti však v případě Škvoreckého analýz nevzdalují dílo literárnímu myšlení. Analýza vychází z díla a přivolává na pomoc onen široký kontext, který má napomoci jeho úplnějšímu porozumění – je to tedy opačný postup, než jaký často používala tehdejší tzv. stranická literární kritika, kdy dílo bylo pouhou ilustrací.

Zpátky však k onomu specifickému realismu, který ovlivňuje Škvoreckého výběr. Doložme si jeho povahu nejprve několika citáty: Jeden z jeho projevů je opsán jako: „Chandlerova čistá, prostá, nenakadeřená, nepředstírající próza.“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 110) Jinde můžeme číst: „Jenomže literatura odedávna znamenala [...] mnoho věcí. Nelze ji oddělit od života, a proto ani od lidských vlastností nesouvisejících s čistě estetickým vnímáním.“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 168) Či ještě dál: „Spisovatel je někdy tím větším umělcem, v čím větší míře sdílí nejenom moudrost, ale i pošetilost svých současníků, nejenom jejich pravdy, ale i jejich iluze, nejenom jistoty, ale i hledání, zoufalství a naděje. [...] Jeho (Herzogova) cena je v tom, že dosahuje nejlepšího možného kontaktu literatury s realitou – kontaktu zrcadla, v němž současný člověk poznává vlastní tvář. V tom je zároveň jeho modernost, jež konec konců vždycky spočívá v působivé sugesci pravdy.“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 177) Nebo: „Byl jsem často od fojtíků viněn z cynismu, protože jsem se jim snažil vysvětlit, že »cynická otevřenost« realistické literatury je příznakem spíš moralismu (až moralizátorství) než imorality.“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 216) A konečně: „Spisovatelovým řemeslem je mluvit o světě pravdu. Ale dříve, než je možno pravdu mluvit, musí být nalezena. Úspěch v hledání závisí nejen na autorově věrnosti ideálu pravdy, ale také na počtu a řešitelnosti problémů, které si vzhledem ke svým uměleckým schopnostem stanoví.“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 12)

Pro Škvoreckého tedy není pravda nějakým dopředu daným fenoménem – musí být dobývána, hledána a teprve poté o ní může být podáno svědectví. Je to přitom pravda hluboce individuální, která vychází z osobní zkušenosti se světem. Literární dílo pak není pouhou ikonou, která k němu přímo referuje, ale čtenář musí v procesu čtení znovu stát před totožným problémem jako autor. Musí své ro-

zumění (Škvoreckého termín pravda je v tomto případě totiž možné synonymicky nahradit pojmem rozumění), tedy musí své rozumění stejným způsobem z textu „dobývat“. Svět prochází myšlením autora, je přetvořen do podoby textového světa a procházejí myšlením čtenáře je znovu re-konstruován. Tímto způsobem se pak stává „pravdivějším než pravda“. Je spjat se subjektem autora, textu a čtenáře a nabývá individuální podoby. To je onen osobní rozměr rozumění či pravdy. Prostřednictvím díla rozumíme, ve Škvoreckého pojetí, světu jako sobě. Jak kategorická je to nutnost – nebo už možná povinnost, dokládá následující výrok: „Avšak pravda o těchto nejjednodušších věcech může být vyslovena teprve tehdy, jestliže je autor důvěrně, z vlastního prožitku zná.“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 13) Takto formuluje své poznámky ke čtení Ernsta Hemingwaye. Přitom nejenom ze Škvoreckého vlastních próz, ale i z jeho vzpomínek dobře víme, jak důležitý byl pro něj tento hemingwayovský impuls. U Hemingwaye, jak sám přiznává, se učil umění dialogu, jehož podstatou není to, co je řečeno, ale to, co řečeno není: „Nad stránkami Hemingwaye jsem si uvědomil, že lidé mohou mluvit o veskrze nedůležitých věcech, a přesto jejich rozhovor může být zajímavý, úchvatný, plný nuancí, a když se nad tím zamyslíte, vlastně docela hlubokomyslný. Takže Hemingway mě naučil psát dialog.“ (*Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty*, s. 35) Ostatně hemingwayovský původ má i ono zaklínadlo – pravda, pravdivější než pravda (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 83).

Vymezení pravdy literárního díla je tedy spjata se Škvoreckého koncepcí realismu. Jak důležitá je to koncepce, si uvědomíme ve chvíli, kdy ji dosadíme do tehdejšího kontextu, do kontextu poloviny padesátých let, a tedy do blízkosti tzv. socialistického realismu – odvolávajícího se rovněž, ovšem ve zcela jiné podobě a se zcela jiným účelem, na teorii odrazu. Škvoreckého realismus je definován pomocí děl americké prózy a je kontinuální linkou propojen s ruským realismem 19. století („Ruští realisté byli vůbec do značné míry otci moderního amerického realismu“, píše zcela jasně Škvorecký ve studii z roku 1957 Stephan Crane a počátek moderní literatury ve Spojených státech; *Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 52). K znakům takového realismu patří: „**Nezaujatá, zdánlivě cynická**

neutralita, která je ve skutečnosti výrazem nejhlubší účasti i **nejsmlouvavějšího soudu**.“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 55, zdůraznil J. Š.); „**výrazný druhý plán** (jinde mluví Škvorecký o podtextu jako realistickém symbolu – pozn. T. K.; srov. *Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 49), který činí z uměleckého díla morální lekci v nejčistší podobě, provedenou zcela důsledně prostředky ryze uměleckými.“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 53, zdůraznil J. Š.); a konečně je jím „upřímnost“ snoubená s „osobní zkušeností“, neboť „pravda o těchto nejjednodušších věcech může být vyslovena teprve tehdy, jestliže ji autor důvěrně, z vlastního prožitku, zná. Každé opuštění pole osobní zkušenosti rovná se zradě a vydává autora nebezpečí přetvářky a uměleckého podvodu“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 13). Čtenáři (modelová čtenáři Josefa Škvoreckého) pak mají ve jménu tohoto realismu vyžadovat „od spisovatele, aby [...] magickými prostředky realistického umění dovedl prohlubovat vědomí skutečnosti“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 89, zdůraznil J. Š.) – s tím souvisí i jeho pojetí funkce mluveného projevu ve vyprávění, zřetelně se rýsující nejenom v překladu *Prezidenta Krokadýlů*, ale zpřítomňující i fikční svět Škvoreckého hrdinů.

To je tedy Škvoreckého vymezení realismu a současně určitého způsobu psaní, vymezení, které v souvislosti s jeho vlastní prozaickou aktivitou nabývá povahu konfesijní a programovou. A v tomto smyslu je i jeho pojetím etiky spisovatelovy práce. V napětí mezi dílem a skutečností se nerealizuje pouze estetická funkce, jak to rozpoznali strukturalisté, ale ve Škvoreckého pojetí i funkce etická, na které musí participovat autor i čtenář.

Ve Škvoreckého vnímání stojí literatura těsně vedle skutečnosti nebo spíše už v ní. Podává o ní zprávu, ale nikoliv jako pouhé nezúčastněné médium, ale jako její součást. A v tomto smyslu je pravdivější než pravda. Tradiční význam pojmu pravda – jako věrný odraz skutečnosti – je Škvoreckým negován ve prospěch jiného významu. Toho, který se odkrývá pod světem jevovým. Vzniká zprohýbaný nebo spíše literární čoučkou specificky zakřivený odraz jevové skutečnosti, v němž můžeme spolu s autorem zahlédnout smysl dějů. Jsme v království jiného odrazu či jiného významu. Struktura jeho

reference je však mnohem komplikovanější, ale zato kompletnější. Jsme v prostoru, k němuž má i sama literatura (podle Škvoreckého) odkazovat jen v náznaku. Škvoreckého pravdivější než pravda znamená negaci povrchu a proklamaci podpovrchového – prostoru, jenž i literatura pouze „myslí“. Jde mu o nastolení jiné pravdy, pravdy ryze subjektivní. Takové, která musí být dešifrována v **podtextu**. Pravdy, která znovu nabývá své **magické moci**. Ta je založena na naší vlastní schopnosti prožívání skutečnosti, na naší vlastní schopnosti čtení. Důsledkem zdůraznění subjektu autora a textu je skutečnost přetvořená v něco krajně individuálního, v něco, co neexistuje před čtením textu, ale až v jeho rámci jako nehotová surovina, jako podtext. Pravda, a tedy skutečnost není dopředu daná, není něčím, co existuje před svým ztvárněním, před psaním, a pro co má literatura pouze hledat vyjádření. Ona magie subjektu autora, kterou Škvorecký v této souvislosti zdůrazňuje, však pro něj neznámá, diktát subjektu vnímané skutečnosti. Kritéria pravdivosti, ve smyslu opravdovosti, jsou totiž stejně tak formulována kontextem i tím, kdo čte. Proti obecnému a dobovou hantýrkou znejistěnému pojmu pravdy klade Škvorecký svůj vlastní návrh jejího významu. Ten je založen na jejím přeformulování do podoby osobní odpovědnosti ke světu (jehož průsečíkem je literární dílo), a tedy schopnosti pravdy – pravdivosti. Ve Škvoreckého koncepci je vedle pravdy vždy rozeznatelná lež. Pravda je spjata s realistickým principem, lež s jeho porušením. Schopnost rozpoznání obojího je dána čtenáři. A v tom spočívá, podle našeho průvodce, nejenom síla a dovednost literatury, ale i čtenářů. Sestoupit literaturou do světa vztahů, pod vrchol ledovcové kry. A to je velké vyznání literatuře i čtenářům.

Zda se mu tento program podařilo naplnit, je otázkou, kterou už musí zodpovědět čtenář próz Josefa Škvoreckého.

Ale otvírá se zde ještě jiný úhel pohledu. Takový, který by se soustředil na Škvoreckého prozaické texty jako na součást tradice českého realismu a zkoumal, jaké proměny doznal od výroku Václava z Nerudova *Týdnu v tichém domě*: „Budu psát moderně, totiž pravdivě, brát osoby ze života, život v nahotě jeho líčit, přímo řeknu, co myslím a cítím.“

A dost už o tom. Nerad bych, aby se Josef Škvorecký či kdokoliv z posluchačů uchýlil k realizaci jiného velkého zaklínadla, které se v jeho statích rovněž objevuje. Totiž onoho saulbellowského: „**Svět by měl milovat milence, ale nikoliv teoretiky! Ukažte jim dveře. Dámy, vyhod'te ty zapšklé bastardy!**“ (*Podivný pán z Providence a jiné eseje*, s. 162)

Prameny

ŠKVORECKÝ, Josef

Josef Škvorecký vypráví. Praha, Společnost Josefa Škvoreckého 1992, 47 s.

Nápady čtenáře detektivek. Praha, Čs. spisovatel 1965, 168 s. + 12 s.

příloh

Neuilly a jiné příběhy. *Spisy Josefa Škvoreckého* 4, Praha, Ivo

Železný 1996, 315 s.

Podivný pán z Providence a jiné eseje. *Spisy Josefa Škvoreckého* 14. Praha,

Ivo Železný 1999, 491 s.

Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty. Praha, Blízká setkání 1994, 87 s.

JOSEF ŠKVORECKÝ A POETIKA POPULÁRNÍ LITERATURY

Joanna Gosczyńska

Pokus spojit tvorbu Josefa Škvoreckého s poetikou populární literatury může vzbudit podezření, že jde o snahu depreciovat jeho dílo, a tak chci hned na počátku zdůraznit, že takové pojetí je mi vzdálené. Nesnažím se rovněž jakkoli hodnotit. Populární literaturu totiž nechápu jako horší, méně hodnotnou, nehodnou, aby se jí člověk zabýval, leč jako **jinou** literaturu, tak jak to definuje polská badatelka Anna Martuszevska, která v posledních letech provádí asi nejrozsáhlejší výzkum tohoto typu literatury, „té třetí“ literatury (vedle lidové a vysoké-umělecké).¹

V této chvíli je vhodné připomenout, že populární literatura není ani nebyla chápána všemi badateli stejně. Objevuje se zde dokonce dosti značná polarizace postojů. Po mnoho let dominoval sociologický přístup, podle něhož rozhodoval o příslušnosti díla k populární literatuře distribuční okruh, v němž se dílo pohybovalo. Takovýto postoj a priori vylučoval potřebu analýzy těchto děl, neboť předpokládal neexistenci poetiky populární literatury. V polském prostředí reprezentoval tyto postoje kromě jiných Stefan Żółkiewski, který dokonce tvrdil, že popis poetiky děl populárního okruhu je vlastně popisem nedokonalosti děl jakékoli žánrové oblasti.² Na druhé straně můžeme najít badatele, kteří považují za rozhodující pro příslušnost daného díla k populární literatuře rozpoznání jeho struktury. Důsledkem tohoto přístupu je potřeba, ba dokonce nutnost tato díla analyzovat a sledovat pravidelnosti na všech úrovních těchto textů. Diskutabilní mohou být pouze používané metody, nikoli potřeba výzkumu. Tento přístup reprezentuje zmíněná Anna Martuszevska, postoj je blízký rovněž

1 MARTUSZEWSKA, A.: *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*. Gdaňsk 1997.

2 ŻÓŁKIEWSKI, S.: „Niektóre sporne problemy badania obiegu popularnego“, in: J. Kolbuszewski, T. Żabski (edd.): *Literatura i kultura popularna*, t. I. Wrocław 1991, s. 17.

Jacku Kolbuszewskému,³ Czesławu Hernasovi⁴ a Albinu Baginovi,⁵ vedle Petera Liby⁶ jednomu z nemnoha slovenských badateľů, kteří se zabývají tímto typem literatury. Zmínění badatelé nevyklučují vhodnost sociologicko-kulturního kritéria pro výzkum populární literatury.

Dřív než se pokusím poukázat na způsob provázání tvorby českého spisovatele s populární literaturou, aspoň ve zkratce nastíním nejdůležitější zákonitosti populární literatury a pravidla, která jsou při její tvorbě závazná. Jedním z nejdůležitějších pravidel je vědomé epigonství a nápodoba, využívání a zároveň zjednodušování a trivializace schémat a vzorců zformovaných v umělecké (vysoké) literatuře. Jinak řečeno, využívání určitého skanzenu forem, které už nejsou aktuální, ale na něž ještě čtenář nezapomněl. Ba právě naopak, čtenář je dokáže ocenit, přimnout a očekává je.⁷ Umberto Eco v tomto případě hovoří o využívání čtenáři známých toposů, a to v iterativní formě.⁸

Tvůrci populární literatury neskrývají svoje literární konexe, čerpají ze všech možných zdrojů, a jak to vyjádřil Jacek Kolbuszewski, osvojili si formální výdobytky umělecké (vysoké) literatury vzdálených i soudobých epoch. Tradice vysoké literatury pochopitelně není jedinou sférou, jíž se dovolávají. Stejně tak důležitý je folklór a domácí i překladová tradice populární literatury.

Autoři tohoto typu literatury mají k dispozici řadu možností využití různorodých tradic a přijímají konkrétní tvůrčí strategii. Už jsem se zmínila, že při tom dbají na očekávání čtenáře. V románech konstruují stereotypní fabuli, sáhnou po schematickém hrdinovi, pokud možno osvobozeném od psychologických nuancí, vytvářejí zápletky – jak píše Umberto Eco, v čistém stavu, osvobozeném od všech problematických

napětí.⁹ Nevyhledávají také žádné originální stylistické postupy, právě naopak, využívají řešení přijatelná pro čtenáře a čtenářem osvojená, jež mu mohou přinést uspokojení z poznání známých věcí.¹⁰ Cílem těchto autorů je tedy zajistit čtenáři četbu, která uspokojí jeho gusto a jeho recepční možnosti. Literatura tohoto typu plní především funkci ludickou a kompenzační (Umberto Eco ji nazývá útěšnou) – čtenář v ní nachází vše, co by si přál na všech úrovních textu. Konvenční hrdina se dříve nebo později bude chovat tak, jak to od něho příjemce textu očekává, a i ta nejsložitější a nejzamotanější fabule skončí podle jeho očekávání. Problém (pokud se vůbec objeví) nezanechá ve čtenáři pochyby, co se jeho jednoznačného řešení týče. Na autorskou strategii má, kromě již zmíněné ludické funkce, vliv zvláště zohlednění kompenzační funkce, což samozřejmě neznamená, že populární literatura neplní ostatní funkce (didaktickou, poznávací a estetickou) přisuzované umělecké (vysoké) literatuře.¹¹

Zdá se, že ve své rozsáhlé prozaické tvorbě si Josef Škvorecký mnohokrát pohrával s konvencí populární literatury. Vřadil se tak do početných zástupů tvůrců, kteří ve svých dílech svádějí polemiku s literární tradicí a vědomě konfrontují svoje díla s dosavadními literárními výdobytky, což nezřídka ovlivňuje poetiku jejich tvorby.¹² Zde se však dotýkáme širšího problému, který nás vede směrem k intertextualitě a postmodernismu.

Jako ilustraci této teze jsem vybrala jeden z textů z knihy, nebo jak uvádí sám autor, z románu *Prima sezóna*. Vědomě a cíleně tak rezignuji na ta díla, kde je tato hra nejprůzračnější a nezakrývaná, tedy na díla, která plně a otevřeně využívají konvence detektivní literatury. Jak poznamenává Helena Kosková ve své nejnovější monografii, „zájem o detektivky provázal celou Škvoreckého uměleckou dráhu a ty mu často pomáhaly v době pro něj nejtěžší“.¹³ A je třeba dodat, že mu pomáhaly

3 KOLBUSZEWSKI, J.: *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*. Wrocław 1994.

4 HERNAS, CZ.: „Potrzeby i metody badania literatury brukowej“. In: ŻÓLKIEWSKI, S.- HOPFINGER, M (Eds.): *O współczesnej kulturze literackiej*, t. I, Wrocław 1994

5 BAGIN, A.: „Literatura popularna i jej odbicie we współczesnej prozie słowackiej“. In: OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, A. (Ed.): *Formy literatury popularnej I*, Wrocław 1973.

6 LIBA, P.: *Kontexty populárnej literatúry*. Bratislava 1981.

7 Srov. na toto téma mj. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, A.: „Słowo wstępne“. In: táž (ed.): *Formy literatury popularnej I*. Wrocław 1973.

8 Eco, U.: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*. Přel. J. Ugniewska. Warszawa 1996, s. 5.

9 Tamtéž, s. 19.

10 Tamtéž, s. 19.

11 O funkcích populární literatury píše mj. Żabski, T.: *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*. Wrocław 1993.

12 Více na toto téma viz Cieślíková, T.: „Struktura powieści kryminalnej na tle współczesnego powieściopisarstwa“. In: táž: *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa – Łódź 1995, s. 60n.

13 KOSKOVÁ, H.: Škvorecký. Praha, Literární akademie 2004, s. 128.

rovněž v utváření výrazu celé jeho tvorby. Mezi šesti texty, které se nacházejí v této knize, se mi část nazvaná Májová kouzelnice zdá být nejvhodnější ilustrací využití pravidel, jimiž se řídí populární literatura – využití fabulárních matric, schémat postav, způsobů narace –, a zároveň jejich subtilní a rafinované parodování.

Námět povídky, nebo spíš by se dalo říci dalšího milostného dobrodružství hrdiny-vypravěče Daniela Smiřického zakončeného fiaskem, opírá autor o klasický motiv dvojčat. Buduje tak typickou fabuli povídky s tajemstvím, nebo také povídky-záhady, a využívá k tomu ověřené strukturální postupy detektivek. Anagnorize, která v populární literatuře tvoří základní prvek zápletky, má charakter skutečného rozeznání a je umístěna v závěru díla. Už sama tato skutečnost vytváří určitý odstup vůči populární literatuře, v níž je nejčastější formou anagnorize umělé rozpoznání, které dostává tvar redundantního čili nadbytečného rozpoznání.¹⁴ Sestry-dvojčata si vyměňují role a vytvářejí situace, které narušují věrohodnost ztvárněných událostí a posunují fabuli směrem do oblasti fantastiky. Autor zde používá pravidla, jimiž se řídí detektivní romány, v nichž tajemství, záhada nespočívá ve věcech nebo v situaci, ale v postupu postav.¹⁵ Vypravěč zároveň vysílá čtenáři signály, které by měly vzbudit jeho pozornost, signály, které prozrazují prvky této hry se zavedenými konvencemi. Tím nás zve, abychom se této hry zúčastnili, abychom si ověřili vlastní dedukční schopnosti. Stává se to v každé z klíčových scén povídky počínaje úvodní scénou představování, kde se objevuje typická dvojíto jména (Karla-Marie, Marie-Karla), přes běžickou scénu, kterou začíná jedna ze sester a končí druhá, a přes scénu v letní restauraci vystavěnou na stejném principu, až po nejvíce nevěrohodnou epizodu, v níž se hrdinka objevuje na vzdáleném místě okamžitě po telefonickém rozhovoru, který proběhl někde jinde. Asi není třeba dodávat, že všechny tyto scény využívají klasické, zkatalogizované postupy a rozmnožují známá klišé.

Mechanismus narace, zbavený psychologizování, se opírá o využití stále stejného schématu, v němž čtenář identifikuje to, co už poznal a co si oblíbil.¹⁶ Ve shodě s pravidly populární literatury takovéto postupy

vzbuzují ve čtenáři příjemný pocit z rozpoznání známých věcí. (Při každém setkání hrdinů čtenář očekává situaci, v níž hrdinka připraví další překvapení.) V představovací scéně se objevuje první signál podvojnosti postavy. Protože však tato scéna zůstává ve sféře věrohodnosti představovaného světa, nevzbuzuje ještě u čtenáře nepokoj. Hrdinka se představuje jako Karla nebo Marie, jako osoba, jíž patří obě jména, protože jde vlastně o jedno jméno, Karla-Marie. Objeví se zde však jiný prvek hry: Karla-Marie (anebo spíš Karla a Marie) mají příjmení Weber, a jak se později ukáže, jsou skvělými pianistkami. Využití příjmení-kalambúrů, či obrazných příjmení je typický postup populární literatury, jímž se projevuje neměnný charakter postav. Škvorecký tento postup využívá ve snaze rozpochybovat síť asociací, již je ochoten přijmout rafinovanější čtenář, který prožívá estetické zadostiučinění, který pociťuje „estetický“ vztah k autorovi. Jako nejpatrnější signály, které narušují přijatou konvenci, je třeba uznat neshody a nedůslednosti v reakcích a slovech obou hrdinek, jichž si hrdina všímá, pokouší se na ně dokonce reagovat, ale nevysoudí z nich správný závěr. (Například vyprávění o jediné lásce, jejímž objektem jsou pokaždé jiní muži, nebo také nedůslednost v oslovení hrdiny tykáním nebo vykáním.) Znamení, o němž hrdina a potažmo i čtenář nejvíce přemýšlí, je motiv měnících se šatů, který nejkřiklavěji narušuje věrohodnost vytvářených událostí. Další signály přicházejí z jiného než vypravěčského hlediska, například od jiných hrdinů vyprávění, jako třeba ve chvíli, kdy jeden z přátel hlavního hrdiny komentuje pro něho nepochopitelnou změnu oblečení a tvrdí, že vidí dívku nejen dvojmo, ale i různobarevně, anebo se rovněž diví, že její strýc hraje tak skvěle na klavír (hudba v pozadí je výsledkem hry pro čtyři ruce) – a podobné příklady bychom mohli dále přidávat. Zkušený čtenář tyto znaky rozezná, jsou však natolik nevтіravé, že neoslábují napětí ani nekazí hru na stopování fabule a očekávání jejího rozuzlení. Jak zdůrazňuje Umberto Eco, dobře promyšlená zápleтка přináší vždy příjemný pocit, který plyne ze samotného sledování průběhu vyprávění, i když opakuje už známé prvky.¹⁷ Hovořit o fantastice nám umožňuje nejen nevěrohodnost vytvářených situací, ale také využití prvků pohádkového schématu. Pohádkové prvky, ne-

14 Srov. Eco, U.: op. cit., s. 29–38.

15 Cieřlikowska: op. cit., s. 67.

16 Eco: op. cit., s. 212.

17 Eco: op. cit., s. 26.



odlučné prvky populární literatury, se ve Škvoreckého textu objevují zároveň ve způsobu konstrukce fabule i ve ztvárnění hrdinů. Hlavní postava zde má vlastnosti pohádkového hrdiny, který překonáváním překážek, jež se před ním vrší, směřuje k získání královny. Musí plnit její přání (přináší růže ze vzdáleného místa v daném termínu), respektovat podmínky-zákazy (zákaz polibku na ústa pod hrozbou trestu smrti hrdinky), čekání na den, v němž jeho vytrvalost a oběti budou odměněny. V této chvíli je nutné dodat, že tyto motivy jsou naprosto funkční a připravují průběh a scénář finální scény. (Hrdina přes zákaz líbá Karlu-Marii na ústa, což způsobí její předstíranou smrt.) Potenciální královna, která je na počátku představena jako anděl (tak ji vnímá hrdina-vypravěč), má spíš vlastnosti ženy-d'ábla nebo démona než ženy-anděla¹⁸ a v nejlepším případě ženy-čarodějnice, což koneckonců napovídá titul díla. Je vhodné zde doplnit, že popis Karly-Marie má všechny vlastnosti konvenčního popisu: „vlasy čerstvě od kadeřníka, oči zelené jak kočka, bílé zoubky, po obou stranách pusy [...] dolíčky, hladké nohy“ a také vůně fialek, kterou šíří kolem sebe.

V populární literatuře, v níž bývá vize světa obvykle černo-bílá, což je důsledek redukce možných vypravěčských hledisek, se utváření hrdiny opírá o několik hlavních variant postav, jež Anna Martuszevska zjednodušuje na Heroa, Anděla (tzn. Andělské ženy), Démona zla a Osudové ženy, čímž zdůrazňuje jejich mýtický původ. Zjednodušení postav umožňuje čtenáři ztotožnit se s ideálními hrdiny a pojmát zlé postavy v souladu se zásadami projekce, které nejlépe popsal Edgar Morin.¹⁹ Vystupují v různých konfiguracích a realizují fabulační schéma detektivky, westernu, milostné romance typu Kráska a zvíře nebo téma Popelky. Škvorecký si tak i zde pohrává s konvencemi populární literatury, neboť sestavuje z hrdinů páry, jež narušují ustálené schéma (Heros – Osudová žena). V zobrazení hrdiny Májové kouzelnice se vrství prvky různého původu. Není jen pohádkovým princem, ale také současným Donem Juanem, potenciálním dobyvatelem dívčích srdcí, který se nedokáže ubránit půvabům

¹⁸ Obdobných typů hrdinek v populární literatuře si všímá Anna MARTUSZEWSKA v op. cit., s. 17.

¹⁹ MARTUSZEWSKA: op. cit., s. 17.

žádné ženy. Koneckonců je to podobné jako u Rinaldina Rinaldiniho, hrdiny Vulpiovy klasické loupežnické romance. Schéma populární literatury je i v tomto případě z jedné strany využito, z druhé parodováno. Naivita prince-Dona Juana, přijetí pravidel hry, které mu vnutila partnerka, ho dovádí nikoli k vytoužené odměně, nýbrž do situace, v níž je zesměšněn, ba v pointě přímo pokořen.

Fantastické prvky se objevují nejen v konstrukci fabule a utváření hrdiny, ale i v motivech, které jsou roztroušeny po celém díle a mají výrazný parodický charakter. Od samého počátku jsou setkání hrdinů doprovázena divnými pachy, které v hlavním hrdinovi vyvolávají jasné asociace d'ábelské sféry; vůně fialek nebo pomeranče se mísí se zápachem síry a pekelného ohně. Hrdinčino chování je komentováno vypravěčem-hrdinou jako magické praktiky (přemístění se ve zcela nepravděpodobném čase komentuje jako let na koštěti, objevení se v okně v patře okamžitě po vejíti do domu vysvětluje jako let komínem). Ona sama je popisována jmény čarodějka, d'áblice, vyslankyně satana. Nechybějí ani typické pohádkové rekvizity, které doplňují atmosféru, jako jsou ropucha skákající přes cestu nebo ošklivý tlustý pavouk.

V tomto momentě se dotýkáme další autorovy hry, anebo – řečeno módním jazykem novějšího literárněvědného myšlení – intertextuální zábavy s motivy vysoké umělecké literatury. Škvorecký totiž poté, co připraví vhodnou atmosféru, použije klasické faustovské motivy zaprodání se d'áblu a podepsání úpisu vlastní krví. Jenže v tomto případě nejde o duši, nýbrž o věrnou lásku po jeden májový měsíc. Návazností na Goethova Fausta se objevují zároveň v první sémantické úrovni díla, v jazykové vrstvě, jakož i v druhé sémantické vrstvě, tedy v představovaném světě. Scéně s podpisem smlouvy předchází rozhovor na téma Faust a Mefistofeles (jehož si navíc hrdina plete s Belzebubem) a poté hrdinovy úvahy o smyslu faustovského rozhodnutí. Autorova hra spočívá v tom, že motivy vysoké literatury, které v populární literatuře podléhají konvencionalizaci, zjednodušení, ba přímo banalizaci, případně patetizaci, jsou zde pojety parodickým či dokonce groteskním způsobem. Například papír s vyznáním věrnosti citu podepsaný hrdinovou krví se spolu s párem hrdinů ocitá v bahnitěm rybníce a hrdinka, která byla až dosud ukazována

jako ideál krásy, představuje po vyjití z rybníka politováníhodný obrázek. Parodické prvky obsahuje rovněž scéna, v níž hrdinka nejprve propichuje prst svého ctitele ostrým nehtem, načež mu vynahrazuje způsobenou bolest. Podívejme se alespoň na závěrečnou pasáž této scény:

„Ani jsem nesykl.

»Sie lieben mich,« pravila, »Das kann ich sehen,« a vložila si můj zmasakrovaný malíček do pusy. Cítil jsem, jak saje, a špička jejího jazyčka se vevnitř v puse dotkla mé ranky.“²⁰

Několik výše zmíněných postřehů samozřejmě neodpovídá vyčerpávajícím způsobem na vznesenou otázku. Ta je koneckonců součástí širší problematiky: diskuse s dosavadní tradicí vedenou v samotných dílech, hledání nového smyslu ve starých příbězích, narušování konvence ve jménu vytváření nových konvencí.

Z polštiny přeložil Jan Linka

20 ŠKVORECKÝ, J.: Prima sezóna. Praha, Galaxie 1990, s. 68.

III

Z NÁCHODA DO KOSTELCE, OD JÁRINKY K IRENĚ, OD MARIE K MARII

Michal Příbáň (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno, Literární akademie Praha)

*Jen pište svoje kompozice
Vy dívky svůdných rtů a lící
Češtinářovy zřítelnice
Vidí kdo psal tu kompozici*
(J. Š., Dívka z Chicaga)

Málokdy se stává, že by knižně publikovaná prvotina byla skutečně prvním pokusem autora stvořit literární dílo. Není to tak ani v případě Josefa Škvoreckého, což už víme dlouho: Zbabělci jsou sice datováni letopočty 1948–49 a byli dlouho považováni za autorovu prvotinu, ale v roce 1980 vyšel v Mnichově výbor z jeho juvenilních básní *Dívka z Chicaga* a také jediný dochovaný zpěv (aspoň jak si autor tehdy myslel) skladby *Nezoufejte! Nezoufejte!* byl specifický a v jistém smyslu příležitostný text, zachycující zvláštní a pravděpodobně neopakovatelné pocity generace věku téměř ještě teenagerovského, ale zkušeností krutě dospělých – dílo vzniklo v roce 1946 a Josef Škvorecký s ním téměř uspěl v soutěži Družstevní práce, kam je zaslal pod pseudonymem Josef Mnata. Zato v *Dívce z Chicaga*, zahrnující velmi úzký výběr z jeho básní první poloviny čtyřicátých let, našel čtenář nejen onen kostelecký svět, který v té době znal přinejmenším ze *Zbabělců*, *Prima sezóny* a příslušných pasáží *Příběhu inženýra lidských duší*, ale i Dannyho oči, kterými je tento svět nahlížen, a snad i ústa, jimiž je vyprávěn, resp. zprostředkováván. Byl to Danny pravda poněkud mladší než ve *Zbabělcích*, ale byl to on. Básním nechyběla ani Marie (zvaná též Dagmara), ani Irena, ani ironie, ani sebeironie, a dovolíte-li mi velkou nadsázku, nechyběl v nich ani dialog jako jeden z nejpodstatnějších a podle mého názoru nejtypičtějších znaků (a kvalit) Škvoreckého literárního tvorby vůbec.

V polovině devadesátých let jsem měl tu čest připravovat pro vydání ve Spisech jiný, poněkud méně přísný výběr autorovy juvenilní i dospělejší poezie. Nahlížel jsem do rukopisů básní, které jsem už znal z *Dívky z Chicaga*, a zjistil jsem, že autor své čtenáře v tomto výboru mírně oklamal. Asi mu bylo ze vcelku pochopitelných důvodů žinantní přiznávat se k básním, v nichž sice nechybí ani nadání, ani určitá literární zkušenost (čtenářská i tvůrčí), ale v nichž prostě chybí potřebná míra nadhledu nad životní situaci, která je pro dorostenecký věk příznačná a která se posléze ukáže jako banální, tuctová, všední. Autor do svých juvenilních básní vybraných pro *Dívku z Chicaga* zasahoval minimálně, ale zasahoval. Ironie a sebeironie v textech byla i původně, ale bylo jí málo; dospělý a zkušený autor jí tedy poněkud přisypal.

Když jsem četl tyto básně v originále, pochopil jsem, jak malý rozdíl dodatečně vypuštěné strofy, vypuštěného verše, vypuštěného, či naopak připsaného slova stačí, aby se před mýma očima svět *kosteleckých* gymnazistek Marie a Ireny proměnil proti proudu času ve svět *náchodských* gymnazistek Marie a Járinky, jak se mi Danny se svou dokonalou sarkastickou sebereflexí před očima mění v **lyrický subjekt** (který nenazvu Josefem Škvoreckým, protože vím, že se to nemá), který sice tuší, že by měl umět sám sebe shodit, ale pro něhož je nedostupnost Járinky za poštovní přepážkou natolik mučivým vědomím, že pro ironii a sebeironii sahá, jen když si vzpomene. Stručně řečeno: příslušná část Škvoreckého juvenilní tvorby básnické představuje zajímavé a podle mého názoru čtenářsky docela vděčné prameny příslušné části pozdější tvorby prozaické, obrazně řečeno nám nabízí můstek, po němž můžeme spolu s autorem přejít z dospívání do dospělosti, nabízí nám cestu, která vede z Náchoda do Kostelce.

Škvoreckého juvenilní tvorba však není uložena jen v řeči vázané. Část rané prózy známe z „dodatečných“ vydání: *Nové canterburské povídky* vyšly ve Spisech více než 45 let po dokončení a publikovány byly i pasáže z románu *Věk nylonu*, který měl pro autora zřejmě klíčový význam: v tomto díle se totiž učil zaznamenávat, resp. zpracovávat na ulici odposlouchané dialogy, charakterizovat jimi prostředí, charakterizovat jimi postavy, prostě se učil umět dialog napsat a využít funkcí, které dialog může naplnit. Tak to aspoň při různých pří-



ležitostech tvrdí sám autor – a my máme možnost toto jeho tvrzení ověřit. V rukopisech, uložených vesměs v archivu Fisher Library v Torontu, zůstala totiž řada prozaických pokusů, datovaných většinou rokem 1945, či léty těsně předcházejícími. A spolu s povídkami a romány najdeme ve Fisher Library i eseje a úvahy o tématech ne menších, než je láska, pravda, Bůh.

Asi by nebylo příliš seriózní pokoušet se o jakékoli analýzy próz či esejů. Není náhodou, že autor, který se po letech dal přesvědčit k publikování lehce upravených juvenilních básniček, nechává své rané dílo prozaické skryto zrakům čtenářů. Na druhé straně před námi stojí legitimní otázka: najdeme-li ve studentských básních prameny, které nás přivedou až ke světově proslulým „kosteckým“ románům, najdeme něco podobného v autorových raných povídkách a románech?

Nejprve vymezení teritoria, na kterém se pohybujeme. Rok 1946 považujeme za horní časovou hranici, neboť zmíněnými *Novými canterburskými povídkami* z téhož roku a o rok mladším *Věkem nylonu* bychom již opustili období nepublikovaných rukopisů. Spodní hranice není takto ostrá, nicméně mezi relevantní rukopisy nebudeme zahrnovat pokusy vysloveně dětské, tedy ani *Tajemnou jeskyni* z roku 1934, v níž se desetiletý autor pokusil dokončit dílo Jamese Curwooda, ani *Tajemný pokoj*, půvabný fragment v rozsahu jediné věty („Rychle, vy psi, ať nás neuvidí!“). Zabývat se nebudeme ani „románem“ *Mužové železných srdcí* snad z roku 1938, přestože podle autorovy vzpomínky byl tento text (nebo jeho část) zřejmě na podzim 1938 publikován v cyklostylovaném studentském časopisu, který v Praze vydávali studenti Prague English Grammar School Alex Karpeles a Paul Pollack. (Časopis se nám bohužel nepodařilo vyhledat, zjištěn nebyl ani jeho název.) Z časových důvodů se nebudu zabývat ani dalšími drobnějšími prózami, které nesouvisejí s onou „kosteckou“ linií Škvoreckého tvorby.

Předmětem našeho hledání kosteckých pramenů budou tedy především rukopisné knihy *Komplex méněcennosti* (1944 a 1945, existuje ve dvou mírně odlišných verzích) a *Hvězda nemravnosti* (1944). Obě knihy, sbírky povídek a básní, jsou inspirovány a dedikovány dívce s iniciálami J. F., autorově spolužačce, již známe v podobě její

literární metamorfózy jako Irenu. Povídky jsou většinou silně melancholické, meditativní, případně introspektivní, prozrazují také, že Josef Škvorecký tehdy rád četl surrealisty. Psaní bylo pro autora především příznávanou a vyhledávanou terapií, jiné ambice možná měl, ale příliš je neprojevoval.

Prozaická čísla *Komplexu méněcennosti*, zvláště úvodní *Triptych o méněcennosti*, lze považovat spíše za sebezpytné úvahy než za skutečné povídky. Dovolil bych si je charakterizovat jako rozsáhlé nedatované deníkové zápisy, jejichž prostřednictvím si autor třídí a vyhodnocuje své zážitky z komunikace s vnějším světem (omezeným pochopitelně především na spolužáky a spolužačky, zvláště na jednu). Autor se ani nesnaží schovávat za jakoukoli postavu, za jakékoli alter ego, vystupuje zde pod svým skutečným jménem, pouze Járince a některým dalším epizodním účastníkům svých úvah více či méně obměňuje příjmení. Dílo vrcholí dvěma ódami na nedosažitelnou Járinku, jednak textem s výmluvným názvem *Její kalokagathie* a jednak bilanční vzpomínkou *Čtyři zázračné roky*, sumarizující bez jakékoli ironie, bez jakékoli karikatury, ale také bez jakéhokoli očekávaného bolestíství, zkrátka *smířeně*, marnost autorova dobyvatelského úsilí.

První povídka zařazená do bezprostředně následující sbírky *Hvězda nemravnosti* má název *Nostalgie* a na rozdíl od prózy z *Komplexu méněcennosti* jde o dílko se zřetelnými epickými (či jinak: fabulačními) ambicemi. Hlavním hrdinou je Joseph D. Cunningham ze společnosti 20Century Fox, který žije už dlouhá léta ve Spojených státech. Příběh se odehrává v roce 1965 (z hlediska doby vzniku textu tedy v daleké budoucnosti) a čtenář se stává svědkem Cunninghamova postupného propadání do nostalgie nad ztraceným mládím, které prožil ještě jako Josef Mnata v malém českém městě. Drásající vzpomínky ho nakonec přivedou k myšlence vrátit se zpět alespoň na návštěvu a pokusit se o setkání s kdysi milovanou, avšak nedostupnou Markétou Formanovou. Setkání se uskuteční poté, co Cunningham trochu pomůže náhodě, a příběh končí happyendem, neboť racionální Markéta se rozhodne pro život v Americe, ač Cunninghama nikterak zvlášť nemiluje. Sentimentální příběh je pozoruhodný zvláštní a nejistou pozicí vyprávěcího hrdiny: čtenář je stále nenápadně upozorňován

na to, že celá Cunninghamova existence je možná pouhou fantasmagorií vypravěče Josefa Mnaty, který ví, že milovanou bytost pravděpodobně může získat až ve věku, kdy bláznivá láska není nezbytnou podmínkou společného života. Spojení banální fabule s téměř surrealistickými obrazy a snovými meditacemi, které co do plochy možná převažují nad pasážemi epickými, rovněž naznačuje, že autor vykročil od poctivých, leč nepřiliš objevných introspektivních úvah *Komplexu méněcennosti* směrem ke skutečné beletrii. A z hlediska onoho „hledání cest z Náchoda do Kostelce“ připomeňme, že zatímco Mnatovy vstupy do textu mají stále ještě charakter „deníkových záznamů“ (ale záznamů Josefa Mnaty, nikoli už Josefa Škvoreckého), Markéta je možná prvním pokusem o stvoření literární postavy, jakási první zkušební verze Ireny ze Zbabělců (s Irenou a nepochybně i se spolužačkou Járinkou má Markéta dokonce i společný životopis).

V následující povídce *Vážnost* se odehrává zase jiné setkání kdysi platonicky zamilovaného mladíka s jeho spolužačkou. A opět se tak stane v budoucnosti, i když ne tak vzdálené. Po pouhých čtyřech letech v jejím chování vypravěč nenachází žádné stopy po někdejší nezávaznosti, po někdejší spontaneitě, po někdejším mládí. Její vážnost, která umožní sblížení a začátek pevnějšího vztahu, se paradoxně stává i nepřekonatelnou překážkou: je prostě jiná, není to ona. A autor se stále učí pracovat s inspirací. V *Povídce o vaječné buňce Soni Valjoš* přichází na pomoc i humor. Vypravěč před nás staví příběh své nedobytné milé od okamžiků předcházejících jejímu početí až po okamžik, kdy se celá rodina stěhuje „do malého města v lesnatém a zeleném údolí, kde žil od svého narození i Josef M. (...) Jejich dráhy se setkaly, jak tomu chtěl ten, jehož nazýváme Bůh“.

Pokud byste chtěli ve Škvoreckého raných prózách hledat kromě prvních pokusů o později slavné postavy i stopy motivické, doufám, že byste byli úspěšnější než já. Kromě motivu Ireniny (Járinčiny, Markétiny) zlomené nohy při nezvládnutém sportovním výkonu, který se objevuje nejen v prózách, ale i v autorových vzpomínkových textech, jsem totiž našel jen dva další, které by mohly stát za zmínku. Oba jsou skryty v povídce *Osvobození od strachu* z roku 1946, kterou autor posléze zakomponoval do *Nových canterburských*

povídek. Jde o válečný a opět poněkud surreálný příběh blouznícího hochy, který tuší, že bude brzy dopaden, a který se pokouší uprchnout konkrétně nepojmenovanému, ale přesto zřejmému pronásledovateli. Důvod pronásledování je ostatně naznačen: „Nenáviděl jsem čtverhranná okna továrny, její kachlíkové zdi a dlouhé studené sály s vyleštěnými soustruhy a frézami. Nenáviděl jsem je celou silou své unavenosti. Protože mi braly volnost života. Protože na nich jsem vyráběl součástky zbraní pro vetřelce. Protože na nich jsem vykonal čin, jenž mě dnes plnil strachem.“ Se svou milou se prchající vypravěč posléze ocitá na vrcholu Dračího kužele (horolezecké pasáže ostatně nechybějí ani v autorově juvenilní poezii), avšak epizoda končí tragicky: „Chvíli se křečovitě držela u stěny, hledíc na mě zprvu zoufale, potom její pohled nabýval poznenáhlu výrazu překvapení, smutku, a nakonec nesmírné, moudré, smutné a končící se krásy. Divoký příval deště smetl ji ze skály. Odvrátil jsem zrak a skučení větru přerušilo úder pádu jejího těla. Nyní jsem tu seděl sám, ve výši osmdesáti metrů na holé skále bez lana, připoután tenkou smyčkou k zrezavělému kruhu.“ Znalcům Škvoreckého díla nemusím připomínat, že stejné motivy autor po mnoha letech využil v *Prima sezóně* a v *Příběhu inženýra lidských duší*, ovšem ve zcela jiných souvislostech a s jiným tvůrčím záměrem.

Věnovali jsme až dosud pozornost výhradně dívčím postavám, které by asi nevznikly, nebýt autorova setkání s J. F., tedy s pozdější Irenou. Možná už někteří přemýšlíte o tom, jak k tomu přijde Marie. Je mi líto, ale Marie se v *Hvězdě nemravnosti* vyskytuje pouze v jediné, zato velmi sentimentální povídce *Krutost*. A postiženým mladíkem není Josef Mnata, nýbrž ten, kterého z příštích románů známe jako Rostu Pittermana. Povídka, rovněž situovaná do let příštích, zachycuje příběh malíře, který se osudově a marně zamiloval do spolužačky z gymnázia. Jak se vypravěč už po malířově smrti dozvídá od jeho přátel a profesorů z umělecké školy, kde studoval, Marie, která se v důsledku důsledků víceméně nahodilého vztahu ocitá v překerní situaci, hledá u svého někdejšího ctitele zastání. Nabídne mu tak netušenou naději, kterou však vzápětí náhle zchladí, když se jí naskytne možnost výhodnějšího řešení s jiným starším pánem. A tak jediné, co po malíři nakonec zbylo, jsou Mariiny portréty, jeden jako druhý,

s postupně se měnícím výrazem v očích – od lásky a laskavosti až po krutý výsměch.

Zdálo by se tedy, že „ta druhá dívka z Kostelce“ Josefa Škvoreckého v první fázi jeho literární cesty téměř nedoprovázela. Zatímco postupnou proměnu Járinky v Markétu, znovu v Járinku a nakonec Irenu jsme schopni vysledovat od *Komplexu méněcennosti* až po *Zbabělce*, Marie neboli Dagmar Dreslerová jako by své kořeny ve Škvoreckého „před-zbabělecké“ próze ani neměla.

V próze snad tedy ne, ale možná se nám okamžik zrodu Marie jako literární postavy přesto podaří zachytit docela přesně. Totiž: Někdy na přelomu let 1947/48 uspořádala redakce časopisu *Kino* pozoruhodnou anketu. Otázka, která vznikla víceméně spontánně z diskuse ve čtenářské rubrice, zněla: Proč nechci být filmovým hercem? Nutno zde podotknout, že časopis *Kino* zřetelně navazoval na předválečnou a protektorátní *Kinorevui*, že značné množství čtenářů tvořili diváci a diváčky, kteří na filmovém plátně hledali své idoly, v jejichž stopách by se samozřejmě co nejraději sami vydali. Jenže doba si žádala varování před lacinou slávou, a tak čtenáři a čtenářky do časopisu snaživě psali, proč nechtějí být filmovými hvězdami, a jelikož redakce jejich dopisy tiskla dokonce i s fotografiemi pisatelů, měla anketa značný ohlas. Redakce ji chtěla několikrát ukončit, ale sílu k tomu našla až v roce 1948, kdy v čísle 14 z 2. dubna uveřejnila několik posledních odpovědí a připojila tento, pro nás mimořádně zajímavý dovětek: „Mezi došlými dopisy našel se i takovýto: »Važený! Nechci být filmovým hercem ponivač nedovedu hrát a udělal bych si vostudu ale dybych doved hrát takbych chtěl být filmovým hercem neboť filmový herci jsou slavný a dyž někdo říká že sláva není žádná slast', tak hrdlouže aneb se dělá zajimavej neboť sláva je moc příjemná, já to vim ponivač si mě jednou spletli s p. Högreem, ale byl to vomyl a hezký holky šly za mnou přes celej Václavák a chtěly vode mně autogrofi ale já mu jenom podobnej. Ale já se vám na tento dopis nepodepíši neboť sem vod vás chtěl jak je stará D. Durbínová a vy ste to votiskli i s mym podpisem ač sem chtěl abyste to nevo-tiskly a Máňa se mnou pak přestala chodit a já už si dám po druhý pozor.«“ Redakce sice anonyma neodhalila, ale výrazy jako ponivač, hrdlouže, Máňa hovoří dostatečně výmluvně...

Nakonec už jen krátkou poznámku. Pokud by Vám rané prózy Josefa Škvoreckého, z nichž některé jsem se pokusil stručně představit, připadaly nedokonalé, tuctové, autorovým věkem příliš limitované a tak podobně, můžete mít pravdu. Nezastírám, že půvab těchto textů – alespoň v mých očích – dodává vědomí neuvěřitelné cesty, již autor urazil během pouhých pěti roků, které od sebe dělí rukopisy *Komplexu méněcennosti* a *Zbabělců*. Ale ani bez tohoto vědomí bych nad trápením Josefa Mnaty nevynášel jakkoli opovržlivé soudy, přinejmenším ne do chvíle, než se někde v nějakém archivu – třeba zde v náchodském – najdou rukopisy dvou jiných autorů, a my si budeme moci konečně přečíst, co o Ireně a Marii napsali Pivonka a Kočandrle.

JAZYK DĚL DÍVKA Z CHICAGA A JINÉ HŘÍCHY MLÁDÍ A ZBABĚLCI

Radoslava Kvapilová Brabcová (Literární akademie, Praha)

1. Věnovat se jazyku Škvoreckého díla může vypadat – po mnoha už napsaných studiích – jako nošení dříví do lesa, ale přesto se k němu znovu vracíme. Začali jsme vytvořením autorského slovníku děl uvedených v titulku této studie¹ a z těchto slovníků jsme získali základní údaje.

Celkový počet různých slov (hesel) v básnické sbírce *Dívka z Chicaga a jiné hříchy mládí* (Báseň z let 1940–45)² (dále D) je 1054. Pro srovnání jsme vybrali pasáž z románu *Zbabělci*³ (dále Z) v rozsahu 1938 slov (hesel) (s. 126–153) vzhledem k tomu, že index opakování je v D 2,34 (celkový počet výskytů všech slov je 2478) a v Z 4,54 (celkový počet výskytů je 8823). Slovníky frekvence hesel a výskytů přinášejí zajímavé srovnání zejména v oblasti střední a nízké frekvence, jak uvádí Svatava Machová,⁴ to znamená slova s frekvencí 10 až 1, protože nejvyšší frekvenci mívají vždy slova gramatická (předložky, spojky), sponová slovesa a některá zájmena (D: *a* – 81, *v/ve* – 58, *já* – 50, *být* – 48, *on/ona/ono* – 47; Z: *a* – 503, *ten/ta/to* – 375, *se* (zájmeno zvrtné) – 280, *on/ona/ono* – 223, *být* – 216). Celkový pohled na rozvržení slovních druhů přinášejí následující tabulky.

1 Využila jsem možnosti použít programové zabezpečení CONCORDER vytvořené v Centre des recherches mathématiques Université de Montreal D. Randem a v Department of Russian and Slavic Studies, McGill University, Montréal T. Paterovou pro počítače Macintosh, který byl zapůjčen Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Na Pedagogické fakultě byl již realizován projekt Naděždy Kvítkové *Index slov a tvarů v rukopisech staročeské kroniky tak řečeného Dalimila, Seifertův autorský slovník* a slovník knihy Františka Nepila *Dobré a ještě lepší jitro*. Za zpracování autorského slovníku básnické sbírky *Dívka z Chicaga a jiné hříchy mládí* a úryvku z knihy *Zbabělci* děkuji Radce Škardové, posluchačce Pedagogické fakulty UK v Praze.

2 Vydala Společnost Josefa Škvoreckého, s. a.

3 ŠKVORECKÝ, J.: *Zbabělci*. Praha, Československý spisovatel 1958.

Všechny ukázky jsou z vybrané části (s. 126–153).

Zbabělci. Praha, Československý spisovatel 1964.

Zbabělci. Praha, Československý spisovatel 1966., *Zbabělci*. Praha, Odeon 1991.

4 MACHOVÁ, S.: Autorský slovník básnického díla Jaroslava Seiferta.

I.část. In *Filologické studie XX*. Sborník Pedagogické fakulty UK. Praha, Karolinum 1997, s. 29–34.

Tab. č. 1

Dívka z Chicaga

Slovní druh	Počet hesel	Počet výskytů	Nejpočetnější výskyt
Substantiva	490	781	
<i>Maskulina</i>	198	286	stín (7)
<i>Feminina</i>	230	403	láska (22)
<i>Neutra</i>	62	92	oko (7)
Verba	219	442	být (spona) 48
Adjektiva	167	248	rád (9)
Adverbia	81	166	jen/jenom (17)
Pronomina	31	355	já (50)
Prepozice	21	254	v/ve (58)
Konjunkce	20	175	a (81)
Partikule	11	27	a (7)
Numeralia	10	22	dva (9)
Interjekce	4	8	ó, ach (3)

Tab. č. 2

Zbabělci

Slovní druh	Počet hesel	Počet výskytů	Nejpočetnější výskyt
Substantiva	613	1424	
<i>Maskulina</i>	271	747	Lexa (50)
<i>Feminina</i>	254	536	Trudi (17)
<i>Neutra</i>	88	141	voko, světlo (7)
Verba	570	2286	bejt (gr.m.)216
Adjektiva	319	477	Hezký (13)
Adverbia	224	714	tak/ takhle (45)
Partikule	54	297	ne (34)
Pronomina	49	1684	ten (34)
Prepozice	38	828	na (375)
Konjunkce	35	975	a (503)
Numeralia	23	105	jeden (16)
Interjekce	13	33	sakra (9)

V D je nejfrekventovanějším substantivem maskulinem slovo *stín* (7 výskytů, ve FS⁵ zaujímá 497. místo), substantivem femini-
nem *láska* (22 výskytů, 221. slovo ve FS), substantivum neutrum
oko se vyskytuje v obou dílech ve stejném počtu (7 výskytů, zaujímá
95. pozici ve FS, v Z jsou ovšem všechny podoby s protezí (*voko*).
Stejný počet výskytů má v Z i slovo *světlo*. V Z mezi maskuliny a fe-
mininy vedou vlastní jména s vysokým výskytem: *Lexa* (50), *Benno*
(34), *Haryk* (30), *Trudi* (17), *Čemelík* (13), *Pedro* (12), *Bohadlo* (11).
Z prvních apelativ jsou to v Z *holka*, *chlap*, *doktor*, *hlava*, *pan*, *fotr*,
kufř, *pocit*, *hlídka*, *chvíle*, *ruka* (17–10 výskytů).

V D se vyskytuje jediné vlastní jméno *Marie* s 15 výskyty, dále
jsou to apelativa *zem/země* (16, 81. slovo ve FS), *dívka* (9, 578.
slovo ve FS), *hvězda* (8, 865. slovo ve FS), *krása* (8, 737. slovo ve
FS). Spolu s několika dalšími slovy tato slova naznačí obsah celé
básnické sbírky: *strom* (6), *akrostich* (5), *hlava* (5), *lhostejnost* (5),
maska (5), *měsíc* (5), *radost* (5), *slunce* (5), *ulice* (5).

U dalších slovních druhů najdeme rozdíly:

adjektivum

D: rád, ráda Z: hezký

zájmeno

D: já Z: ten, ta to

číslovka

D: dva Z: jeden

K charakteristice Z se příliš nehodí právě adjektivum *hezký* – je
to dáno vybraným úryvkem o dívce Trudi. Další rozdíly jsou myslím
symptomatické. Obě díla se shodují v umístění slovesa *být*, ale pro-
tože jsme při sestavování slovníku rozlišovali 3 významy slovesa *být*:
*být*₁ – sloveso plnovýznamové s významem ‚existovat‘, *být*₂ jako
sloveso sponové a *být*₃ jako gramatický morfém, jde v D o sloveso
sponové a v Z o gramatický morfém (typ přišel *jsem*). Ve významu
existovat je v obou dílech sloveso *být* až třetí v pořadí (D 14 výskytů,
Z 36). Nejvýraznější charakteristikou obou děl je rozdíl ve výskytu
citoslovcí. Zatímco v D jsou nejfrekventovanějšími citoslovci *ó*, *ach*:
Ó jak jsi krásná večernice! Ach staré kouzlo akrostichu / Ach to byly

chvíle příjemné, v Z je to *sakra*: *Napadlo mě, co už jsem sakra s nima
všechno prožil*.

2.1 V obou dílech patří mezi nejfrekventovanější slovní druh sub-
stantiva, z nichž některá čtenáře zvláště upoutají. Tak v D je to abs-
traktní substantivum *šílono*: *Jen v tobě krása žije / A sladké šílono /
Ted' teprv nejsladší*. Tato abstrakta se začínají v hojnější míře obje-
vovat teprve v současné době, např. *digitálně*, *počítačovo*, *kulturno*
aj., ale v době vzniku těchto básní to lze jistě považovat za individu-
ální tvoření. V Z se objevují individuálně tvořená slova, např. *balové*:
*jestli v pivováře budou taky ostatní balové; byli jsme docela malí
chlapěnkové* (108). Žádný z těchto výrazů není v našich slovnících
doložen.

2.2 Mezi druhým slovním druhem – slovesy – upoutají slova
sice v slovnících existující, ale J. Š. jich užije v poněkud jiné sou-
vislosti: na obloze vykáp krásnej stříbrnej měsíc z mráčků. *Z jiných
Škvoreckého děl nás zaujalo užití slovesa zazírat*: *Nad'a znovu za-
zírala do hrníčku*.⁶ Příruční slovník toto sloveso uvádí jako málo
užívané ve významu ‚krátce pohledět‘. Nářeční vliv pronikl ve
Škvoreckého užívání slovesa *drkotati se*, které obvykle užíváme
ve spojení s instrumentálem nebo lokálem vyjadřujícím nějaký do-
pravní prostředek (PS: *drkotati se* – konati kodrcavé pohyby, pohy-
bovat se kodrcavě, třaslavě, kočárem, v dusném fiakru): *Všichni se
pochopitelně zajímali o Marii, která stála zabalená do osušky před
svou kabinou a drkotala se*.⁷ *Lidi... s vobličejema staženejma vod
hladu a zimy a strachu, drkotali se, zkroucený, ... voslepený tím
světlem*.⁸ I slovesa tvoří nová: *At' si zase zahrđínští pan Moutelík
a pan Macháček*. Výrazně jsou zastoupena i slovesa (a celé vazby
slovesné) z nespisovné vrstvy slovní zásoby, užívaná mladými hr-
diny: *tenkrát sem taky bejval tak zelenej, nechtěl sem se moc blejs-
kat před lidma, maširovali sme pro mináž, já byl pak rád, že sem
nevodprejsknul* ap.

6 ŠKVORECKÝ, J.: Příběh inženýra lidských duší I. *Spisy Josefa Škvoreckého* 15. Praha, Ivo Železný 1998, s. 70.

7 ŠKVORECKÝ, J.: Příběh inženýra lidských duší II. *Spisy Josefa Škvoreckého* 16. Praha, Ivo Železný 1998, s. 97.

8 ŠKVORECKÝ, J.: Nové canterburské povídky a jiné příběhy. *Spisy Josefa Škvorec-
kého* 3. Praha, Ivo Železný 1996, s. 27.

5 JELÍNEK, M. – BEČKA, J. V. – TEŠITELOVÁ, M.: *Frekvence, slov, slovních druhů
a tvarů v českém jazyce*. Praha 1961.

2.3 Třetí místo ve výskytu slovních druhů zaujímají v obou dílech adjektiva. Přemysl Blažiček (s. 50)⁹ říká, že „výmluvných významových poukazů dosahují i zcela obligátní slova. Vezměme pro změnu přídavné jméno: *poslouchali jsme krásné hovoření fronty v Německu*. Přídavné jméno určuje jméno podstatné, v daném případě (stejně jako v řadě dalších) „zbytečná“ přídavná jména to, co určují, hodnotí tak, že vyjadřují Dannyho vztah k pojmenovanému, způsob, jímž to prožívá. Málokteré slovo vyjadřuje bezobsažnější kladné hodnocení než slovo krásný v citované větě. Slovo hnusný má už určitější obsah.“ Nejdůležitější podle mého mínění je Blažičkův postřeh, že adjektivum vždy vyjadřuje Dannyho vztah k pojmenovávanému. V celkem obhroublém vyjadřování hlavních postav v Z najednou upoutá zdobnělina v charakteristice: *Hrob měl mírňoučké modré oči.*; nebo neobvyklé spojení adjektiv v popisu přírody: *třaslavá májová noc, byl takovej v ohvězdičkovanej večer*; z dalších např. *takovou výraznou nedůvěru sem vod tý doby neviděl; plavý vlasy, rozhodně ne peroxidový; to její napudrovaný květenství s důvěřivejma reflektorkama se vyjímalo vobzvlášť magneticky*.

Ještě specifičtější je užití adjektiv v básních v D: *A já víry lásky jsem už zcela prost / S nebe na mne prší něžná lhostejnost; Jsem nudný patron Bloumám ulicemi / A z vlastní nudné nudy nudně nudno je mi; Teplé šero dýchá v kavárnách; Země ulic přiožralých k jaru / Zem excentrické mládeže a blbých starců / Zem velkých bojů hubou Zem krevních dárců / Zem plováren a štíhlých dívčích hrdel; Prší Je déšť tak truchlivý / Jsem déšť Jsem hrozně truchlivý; Spatřil jsem křivou pustinu / Dutá oblaka jež letí; Cítíš vůni kávy a líného letního večera; Měsíc diriguje mlčící jazzový orchestr hvězd; Žijeme na těhotné sopce; Ach staré kouzlo akrostichu / Obrací v prach mou poetickou pýchu / a v něžných písmenkách se mění; Oslepen láskou do ožrání / Strašlivou láskou která brání / Laskavým chvílím vypovědět / Alespoň po částech tu frašku utrpení / Vlácenou svitem alkoholických chvílí; Moc krásné nadreálné změti aj.*

9 BLAŽIČEK, P.: *Škvoreckého Zbabělci*. Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 1992.

2.4 Zvláštní pozornost jsme věnovali barvám.¹⁰ Předpokládali jsme, že v básních bude jejich výskyt daleko častější než v Z, ale rozdíl není nijak výrazný. V D se vyskytují barvy: černý (6x), bílý (5), růžový (3), rudý (2), žlutý (2), červený (1), hnědý (1), plavý (1), šedivý (1), zelený (1), zlatý (1), žlutavý (1). Mezi 1054 výrazy bylo užito těchto 12 barev celkem 25x (z 2478 výskytů). Protože jde o básnický text, většinou lexém označující barvu nese „přenesený, metaforický význam, který je společný jazykovému povědomí celého společenství nebo jednomu individuu (autorská metafora)“ (L. Janovec, tamtéž).

*Ční černé kmeny k nebi večernímu
To nebe nese v rozplývání svém
Sluneční koule rudý diadém
Jak přízrak rubín mezi stromy pluje
Červená nota v partu symfonie
A černé větve chladně vzhůru ční
K obloze tiché rudé večerní
(Secesní večer)*

*Večer jak opálová kočka
Naježil hebkou srst nad krajem
Horská kleč voní
Přes žlutavé hřbety kamenitých hor
Domky jak hračky
Řeka jak stříbrná žížala
(Teorie relativity)*

Řeka rozlité růžové stříbro

10 JANOVEC, L. ve stati Sémantická charakteristika barev a jejich použití v díle Jaroslava Seiferta – pokus o lingvistickou interpretaci ukazuje, že „jedním z nejčastějších cílů současných lingvistů, kteří se problémem vlivu kultury na jazyk zabývají, je chápání barvy a její jazykové ztvárnění ve zkoumaném společenství, resp. ve zkoumaném vzorku textu/žánru určitého jazyka“. In: *VARIA IX*. Zborník materiálů z IX. kolokvia mladých jazykovedcov. Bratislava, Slovenská jazykovedná spoločnosť pri SAV 2002, s.37–42.

*Pastýřka Eiffelka sundává růžové obláčky nad Petřínem
a hází je na zelenou hladinu řeky*

*A v očích plných stínů
Radostné šedé světlo máš
Užaslý zrakům ukrýváš
Štíhlost své krásy v krepdešinu
Azurná hvězdo nemravnosti*
(Dva akrostichy pro Mollynu)

V Z to byly barvy: bílý (6x), zrzavý (3), černý (4), stříbrný (2), zelený (2), hnědý (1), zarůžovělý (1), zružovělý (1), tedy 8 barev z 1938 různých slov. Vyskytly se dvacetkrát mezi 8823 slovy: ...*uví-
děli jsme paní Čemelíkovou v bílé zástěře; má nádherné černé oči;
pan doktor Bohadlo, celý zase hnusně svěží a zarůžovělý* aj. Na roz-
díl od užití v básnickém textu v Z lexémy označující barvu vyvolá-
vají základní konotační vztahy (*bílá zástěra, černé oči*), výjimečně
jde o autorskou metaforu (*zarůžovělý*).

2.5 Přemysl Blažiček upozorňuje¹¹ i na funkci příslovci v díle Škvoreckého: „Jednoslovného ‚vypíchnutí‘ výmluvného detailu je ve *Zbabělčích* dosahováno především příslovcem: *Podíval se na mě velkýma očima a řekl uctivě: ‚Nazdar.‘ ‚Nazdar,‘ řekl jsem laskavě. Dannyho laskavě především doplňuje Hrobovo uctivě, které vyjádřilo jejich vzájemný hierarchický vztah.*“ (s. 49) Blažiček si všiml nejtypičtějšího užití příslovci – Škvorecký jich využil především k charakteristice promluvy nebo chování, což je velice výstižné a současně úsporné. Najdeme tedy spojení se slovesy *řekl/ říká/říkal: eště jednou a úplně vražedně smrtelně klidně; hrozně rychle, ďábel-
sky, nacisticky, nanejvýš nesměle, nejistě, prudce, klidně, tiše, eště ti-
šejc, tajemně, nejistě, nevinně, učeně, krásně, plyně, jasně, zřetelně,
krátce, lakonicky, nesouvisle, naléhavě, ne nelaskavě, skoro smutně,
odvážně, otcovsky, pohotově, potichu, skautsky, stísněně, vostře, zko-
prněle, zlomyslně*. Mezi nejoblíbenější patří příslovce *hrozně, strašně*, jimiž rozvíjí jiná příslovce: *hrozně rychle, hrozně neduchaplně*, ad-
jektiva *najednou sem měl hrozně divnej pocit*, slovesa: *já vás strašně*

miluju. I dalších příslovci dovede velmi zvláště využít: *Mně bylo
těch Němců úplně lito; úplně jsem ji miloval, přešla kolem mě le-
dově, to její napudrovaný květenství ... se vyjímalo vobzvlášť mag-
neticky, měl sem svoji podmíněně reflexní mašinu v tak bezvadným
stavu; Po tom kuse šel plukovník Čemelík ... šel hrdinně a pomalu.*
*Když zmizel, bylo tam zas prázdno. Tak vás vítám mezi nás, řekl mi
dobrotivě. Bylo mi z ní bolavě v prsou aj.* Příslovce *tu* využívá jednak
pro označení určitého místa, na něž ukazuje: *vona musí mít pocit, dyž
tu sedí vedle mě*, nebo pro vyjádření času: *A tu mě posedla škodoli-
bost a já si umínil... ap.*

Pokud jde o frekvenci, je na prvním místě příslovce *taky/také* (50 výskytů), *zas/zase* (36), *pak* (33), *pořád* (22), *tady/tu* (21), *potom* (18), *najednou* (17) a *trochu* (17).

V D je nejfrekventovanější příslovce *jen/jenom* (17x): *Jen v tobě
krása žije / Že jenom bílý pramen s pěnou svojí / Chtěl jsem vám je-
nom říci*; na dalších místech: *už* (9), *věčně* (7), *tiše* (5), *pak* (4), *jed-
nou* (3), *líp* (3), *sladce* (3), *zcela* (3), *divně* (2), *hned* (2), *hrozně* (2
pouze!) aj. Ta nejdůležitější pro obsah básní se vyskytují pouze jed-
nou: *chladně, jemně, krásně, líbezně, mnohotvárně, mravně, něžně,
plačky, radostně, skoupě, užasle, vřele* aj. Mezi těmi s jedním výsky-
tem je příslovce *taky*, které v Z zaujímá první místo. Ozvláštnění vy-
nikne teprve v kontextu:

*A milostivé mě obdivují vřele
Jak vážný hoch!*

*Líbezně s nebe prší lhostejnost
A černé větve chladně vzhůru ční*

Zem lásek mravně závadných

Jsem déšť Jsem hrozně truchlivý

Mé Marii se hrozně líbí

Moc krásně nadreálné změti

¹¹ Viz pozn. 9.

Užasle v nové permutaci

Vůní pohlaví když usmívá se plačky

Mnohotvárně se usmíváš

Když ženy přichází

Sladce se mračí

Když ženy odchází

Sladce se smějí

Usměje se Sladce řekne: Koukej zmizet Daničku!

Krásy z níž skoupě rozdáváš

Šepotem tiše ševelice

A potom tiše klesnou štětce

Miluji je když tiše kolem kráčí

3. Používání obecné češtiny je první rys, kterého si každý, kdo se chce věnovat Škvoreckého dílu, povšimne. Helena Kosková¹² se domnívá, že „není náhodou, že dva velcí prozaici, Hrabal a Škvorecký, se programově obrací k hovorové řeči a obecné češtině“ (s. 33), nebo že „ve Zbabělcích a v textech prvního tvůrčího období evokoval prožitek přítomnosti dříve, než se změnila v selektivní abstrakci vzpomínky, zastihoval hovorovou řeč ‚in flagranti‘ jako dialog či jako proud vědomí. S rostoucí životní a uměleckou zkušeností se rozšiřuje a prohlubuje i jeho práce s jazykem“ (s. 213). Josef Vohryzek¹³ ve své recenzi velice výstižně konstatuje, že „Škvorecký je schopen v jedné větě střídat obdobné tvaroslovné znaky obecné a spisovné češtiny – třeba koncovky téhož pádu – aniž si to čtenář uvědomí. Provedení je

rafinované, ale zásada je prostá: nemísí, jak bývá obvyklé, obecnou češtinu do spisovné, nýbrž spisovnou do obecné. Tím vyvolává iluzi, že je celý román napsán tak, jak se mezi pásky mluví“. Ono „in flagranti“ se nejvíce projevuje v hláskové podobě slova, ať už jde o užití protetického v-, změny ý (í) > ej, é > í nebo změn kvantity.¹⁴ Až nadměrné používání protetického v- asi nejvíc upoutá čtenáře lingvistu, protože v literárním díle bychom přece jen očekávali jistou stylizaci a často i menší počet stylizačních znaků může vyvolat představu „jak se mezi pásky mluví“ (viz J. Vohryzek). Že jde o prvek charakterizační nejlépe doloží fakt, že v D se nevyskytne ani jednou, zatímco Z a další díla (např. *Nové canterburské povídky* aj.) jsou tímto jevem naplněna měrou vrchovatou. Je třeba říci, že autor volí tento způsob vyjadřování zcela záměrně, že střídá vyprávění ve spisovném jazyce s vyprávěním v obecné češtině a sám si rozdíl „dopad“ na čtenáře uvědomuje: *Má příjemný a elegický hlas a někdy mluví spisovně. Její povídka se tudíž dobře poslouchala.*¹⁵ V *Nových canterburských povídkách* se na s. 29–46 objevují vedle předložek *vo, vod* tato slova: *vozývat, vospalost, voptimista, vodplata, vocitnout se, vodradit, vo-plátka, vočekávat, voběd, vodnášet, voperace*. V Z se setkáme s tímto typem vyjádření u slov nespisovných, emocionálních, která tvoří s tímto v- logický celek: *vodkrouhli, vosel, vohne fotra, udělala voči, vošemetnej, votravovat*, i když občas, jak říká Josef Vohryzek, přimísí do obecné češtiny spisovný prvek: *obrazili jsme město, odradit, ošoupaný, Lexa byl obyčejně sprostý a ironický a děsný holkař, ale ted' byl doopravdy nějak vedle; otrávený* (vedle hojněji užívaného *votrávenej, votráveně*). Ve shodě s běžnou mluvou (i současnou) převažují protetické podoby u zájmen (*von*) a předložek (*vo, vod*). Zřejmě provokativní užití má protetické v- u slov čistě spisovných až knižních: *prosili, abychem je vodzbrojili, že sme neměli to srdce je voslyšet; to sem si jen tak pro sebe vodůvodňoval; vobhajoba; voslovovat* aj. Pravidelná je změna ý>ej především v koncovkách přídavných jmen a zájmen (*nastydlej, s důvěřivejma reflektor-kama*) a změna é>í: *v takový pěkný, teplý, třaslavý májový noci, do*

12 KOSKOVÁ, H.: *Škvorecký*. Praha, Literární akademie 2004.

13 VOHRYZEK, J.: Zbabělci po šesti letech. In: Týž: *Literární kritiky*. Praha, Torst 1995, s. 135.

14 Podrobnou charakteristiku obecné češtiny ve Zbabělcích přináší PLETÁNEK, V.: Jazyk a styl Škvoreckého Zbabělců. In: *Proměny* 17, 1980, č. 1, s. 75–86.

15 Op. cit. v pozn. 8, s. 58.

Árijskýho boje aj. S touto změnou jsme se setkali jen v jednom případě v D: *Jen kapka chladnýho rozumu / Stanu se žlutou fotografií / v jejím albumu*. Autor zde sáhl k tomuto tvaru zřejmě z rytmického důvodu. Další hláskovou charakteristikou – platnou pouze pro Z – je změna kvantity: obvykle krácení: *dum, muj, zatím, tím samým satanským hlasem, říká, zlomím, naučím, skoulim*, méně dloužení: *septíma, já na ní najednou dostal vztek, pivovár* (pravidelně v celém díle a je zachováno ve všech vydáních), *fraktúra* (v tomto případě v ironickém užití). Hojně autor charakterizuje mluvu mladé generace haplogií: *čéče* (= člověče), *kuk* (= kluk).

Jen okrajově proniká do textu Z výrazný rys východočeského nářečí – obouretné *w*: *poustání, řekl Haryk kostelecky; nebyla to prauda, zrouna* a spojka charakteristická pro všechna Škvoreckého díla *ponívač*.

4.1 Rozdíl v tvarosloví v D najdeme jen výjimečně a bude rozhodující, z jakého zorného úhlu je budeme posuzovat. Z hlediska tehdejší normy byla základní podoba v 1. osobě sloves např. *napiši*, považujeme tedy za odchylku od tehdejší normy podoby *miluju, snuju*, které už dnes vystupují jako bezpříznakové. Určitě nebyly tak výjimečné jmenné tvary adjektiv: *Lásky a víry jsem teď zcela prost*, dlouhé tvary zájmen: *Že jenom bílý pramen s pěnou svojí*; ale jistě příznakové bylo užití krátkého tvaru zájmena po předložce (zde z důvodů rytmických): *Když přijde na tě neštěstí / Nemůžeš dělat nic*; stejně jako instrumentály zájmen a substantiv: *mezi nima, s váma, Ta hezká slečna zamrkala kukadlama* a možná i záporový genitiv: *a nebude už karabin; Protože není už Židův tomhle světě*. Tvaroslovné otázky v této sbírce ustupovaly před rýmem do pozadí: *Jež klade listy na tvá víčka / Zadumán hledíš do měsíčka. Jen kapka chladnýho rozumu / Stanu se žlutou fotografií / v jejím albumu*.

4.2 V Z na první pohled upoutá tvar instrumentálu plurálu. Základní je obecně česká podoba: *s páskama na rukávech, lidi s chlebníkama, pánové s modročervenýma páskama, chlapi s červenobilýma páskama se tlačili pod stříškama, nechat se vovládat apriorním stanoviskem a iracionálníma pocitama, v noci s vlhkejma hvězdičkama, s Němcema* ap., mezi tyto tvary se vmísí čistě spisovná podoba: *chlap v uniformě a s četařskými knoflíky na ramenou, nebo*

kombinace tvaru spisovného a nespisovného v jedné vazbě: *s těmahle kluky jsem rád byl*. Zajímavé je sledovat kombinace těchto nespisovných tvarů instrumentálu s dalšími prvky, které by mohly charakterizovat obecnou češtinu. Zjistíme, že ostatním jevům se autor vyhýbá: *všema téma půvabnýma křivkama; náměstí bylo úplně celé poseto lidma; šaty bílé s kytičkama; a s informacema o bojové technice ap.* Výjimečně pronikne i do instrumentálu nářeční tvar: *zrouna do průvodu s dětima; podíval jsem se nahoru na zámek, na jeho tři řady skleněných voken se zlatými sluncaty v každém z nich*. V nominativu plurálu najdeme výjimečně odchylný tvar (domníváme se, že s ironickým záměrem. Jak připomíná Josef Vohryzek,¹⁶ „Danny vypravuje a je přitom předmětem vyprávění. Toto jeho dvojí postavení vysvětluje, proč je tu komika k nerozeznání od sebeironie“): *A co bolševický rušitelove klidu?* Nenajdeme tu už jako v *Nových canterburských povídkách* genitiv záporový¹⁷: *Neviděl jsem tu pouhých studií její tváře*. V lokálu plurálu je v Z náhle užito spisovného tvaru (autor tzv. cituje článek uvedený v místních novinách: *v kloboucích zvaných tatra*, setkáme se i s nářečními podobami označování příslušníků rodiny: *Pod viaduktem u Skočdopolovic skladu; Ale kuk Skočdopolů je taky vůl*. Adjektiva přivlastňovací skloňuje jako složená přídavná jména: *k Šrámkovému bordelu; aby se Big Šálkovému otci pomstil; Slyšeli ste včera ten Šabatovej projev?* ap.

Mezi tvary sloves je nejvýraznější užívání tvarů příčestí činného bez koncového -l: *nemoh sem, nepředběh, rozhod se*. Tvaru slovesa říci (*řekl*) vypravěč užívá v přímé řeči, pokud hovoří o svých kamarádech, ale v autorské části, nebo vypráví-li o dospělých, používá podoby *řekl: doktor Bohadlo řekl*. V 1. osobě plurálu přítomného času výrazně převažuje podoba na -m: *nedostanem, pudem* ap.; v 3. os. pl. pak zakončení středočeské a východočeské -aj: *Existence, který se celej den flákaj po kolínským rynku v kloboucích zvaných tatra a nic nedělaj, jen pískaj americký šlágry*; ale vyskytnou se i tvary spisovné mezi nespisovnými: *že to bude třeba prima svět, co oni zaříděj, plný jazzu, a že oni to nakonec zařídí jinak*.

¹⁶ Op. cit. v pozn. 13, s. 137.

¹⁷ Op. cit. v pozn. 8, s. 64.

5. Domnívali jsme se, že srovnáním jednotlivých vydání Z najdeme více zásahů do obsahové stránky textu nebo do formulací. Ale v pasáži, kterou jsme zkoumali, jich bylo poměrně málo.¹⁸

Tak ve vydání z roku 1958 čteme na s. 127: *Tam se to taky takhle pářilo v polotmě v podzemních místnostech*. Vydání z roku 1964, 1966 mají: *Tam bylo taky takhle plno páry v polotmě...* a vydání v roce 1991 se vrátilo k původnímu textu z roku 1958. Vydání z roku 1958 (s. 131): *A myslíš, že jí – to?* Vydání z roku 1964 a 1966: *A myslíš, že jí přeříz?* Vydání v roce 1991 má opět původní text. Vydání z roku 1958 a 1991 uvádí *prošla kolem mě ledově*, v roce 1966 *prošla chladně*. Nejvíce změn zaznamenala jedna z postav. Ve vydání z roku 1958 se jmenovala *Big Šálek*, v roce 1964 se změnila v *Toma Hojera*, v roce 1966 v *Bulla Máchu* a roku 1991 zpět v *Big Šálka*.

6. Na závěr bychom snad mohli připomenout i změny pravopisné, jimiž uvedená vydání prošla. V prvních třech vydáních nejsou změny, změny přináší až vydání z roku 1991: *igloo* se změnilo na *iglú*, *gymnasium* na *gymnázium*, *arsenál* na *arzenál*, *demobilisace* na *demobilizaci*, *provisorní* na *provizorní*. Je zajímavé, že vydání 1958 a 1964 mají větu *Tonda slezl se schodů* (zřejmě podle staršího názoru o použití předložky s(e) ve významu ‚shora dolů‘, ačkoli již *Pravidla českého pravopisu* z roku 1957 přinesla pravidlo, že ve druhém pádě můžeme psát vždy z – stejně jako psaní *gymnázium* nebo *arzenál*, vydání z roku 1966 má podobu *Tonda slezl ze schodů* a vydání z roku 1991 se opět vrátilo k předložce *se*.

Krácení samohlásek zřejmě poutalo pozornost jednotlivých vydavatelů a při srovnávání vydání *Zbabělců* z let 1958, 1964, 1966 a 1991³ jsme zjistili nejvíce proměn: např. *A dají nám zbraně?* (1958) *A dají nám zbraně?* (další vydání); *Ale proti komunistům máme jít, jo?* *Ale proti komunistům máme jít, jo?* (další vydání) *Potřebujeme mu něco vyřídít.* (1958) *vyřídít* (další vydání).

Zajímavé jsou i interpunkční úpravy: Vydání z roku 1958 (s. 132): *Vrčení se blížilo rychle, ale bylo dost divné*. Vydání roku 1964, 1966: *Vrčení se blížilo. Rychle, ale bylo dost divné*. Vydání v roce 1991 se vrátilo k původní podobě.

7. Pokusila jsem se ukázat na některé rysy děl Josefa Škvoreckého, které mne zaujaly při novém čtení po mnoha letech „dospívání“. Musím přiznat, že se pohled změnil především díky profesnímu zaměření, ale že ani to nemohlo překrýt původní zaujetí pro autora, které jsem v sobě uchovávala z doby zrození *Zbabělců*.

18 J. Škvorecký sám upozorňuje na některé změny, které udělal v dalším vydání *Zbabělců*: „... změny: Ano, změnil jsem sem tam Rusáky na vojáky, seškrtať – aspoň myslím, nemám po ruce první vydání – masakrování esesáků.“ In: J. Š., Neuilly a jiné příběhy. *Spisy Josefa Škvoreckého* 4. Praha, Ivo Železný 1996, s. 282.

PROMĚNY DANNYHO SMIŘICKÉHO

Jiří Pechar (Filosofický ústav AV ČR, Praha)

Převážná většina próz Josefa Škvoreckého – až do doby poměrně nedávné – má za vypravěče Dannyho Smiřického. Jméno samo souvisí volně s objevem autorova strýčka týkajícím se rodové genealogie: jak se s jistým humorem sděluje v *Příběhu neúspěšného tenorsaxofonisty*, „vlastním životopise“ napsaném v roce 1993 v Torontu, „Škvorečtí byli jakási vedlejší neurozená větev mocného rodu Smiřických, jednoho z nejprominentnějších aristokratických domů v Čechách. Odtud Danny Smiřický.“ (*Spisy Josefa Škvoreckého*, dále *SJŠ* 7, s. 25.)

Poprvé se toto jméno objevuje už v začátečním románu *Věk nylonu* z roku 1946, z něhož ovšem zůstaly uchovány jen některé scény, které se autorovi, jak říká, „zdály ne úplně hloupé“ (*SJŠ* 2, s. 396); z jedné takové scény pak vznikla povídka *Babylónský příběh*, datovaná tedy rovněž ještě rokem 1946, ale otištěná až v stejnojmenném povídkovém souboru z roku 1967 – v té se ovšem Danny Smiřický neobjevuje. Setkáváme se s ním ale opět už v roce 1947 v próze *Neurčité kontury*, v níž Škvorecký líčí prožitky spojené s matčinou smrtí. Tato autobiografická črta se od ostatních Dannyho prezentací výrazně odlišuje tím, že zde autor nezaujímá, tak jako všude jinde, k vypravěči jakýsi ironický odstup. Snad jen náznak takového odstupu se objevuje ve chvíli, kdy je zdrcen matčinou smrtí a uvědomuje si zároveň, že ani nejpřímněji prožívaná bolest není s to prorazit hranice vlastního egoistického já: „zmítaly mnou pořád nové vlny plačtivých křečí a zase, Bože, jsem cítil, jak je to příjemné, jak to strašně bolí a jak je příjemné brečet, jak i na dně takové bolesti je příjemný pocit, a to proto, že to není skutečná bolest, protože to není tělesná bolest a protože to umřela maminka, ale já jsem zůstal naživu, protože to nebylo nic než výčitky svědomí, které pomalu zase umřou, protože jsem celý život na maminku nepomyslel a za čas po celý zbytek života zase na ni nepomyslím [...]“ (*SJŠ* 2, s. 34.)

Právě tuto drobnou prózu nelze opominout, jestliže chceme vidět v správném světle onen sebeironický odstup vypravěčův k sobě sa-

mému, který je typický pro román *Zbabělci*. Tím spíše ne, že dobou vzniku – od října 1948 do září 1949 – není román příliš vzdálen době, kdy byla napsána tato črta. Helena Kosková ve své nevelké monografii věnované dílu Škvoreckého charakterizuje vypravěče *Zbabělců* jako „nespolehlivého vypravěče“ a konstatuje: „Vypravěč sice na pohled autenticky a spontánně referuje o tom, co vidí a jak na to v dané chvíli reaguje, ale autor řadí jednotlivé sekvence tak, aby zdůraznil relativitu a omezenost Dannyho perspektivy“ (KOSKOVÁ: *Škvorecký*. Praha, Literární akademie 2004, s. 37). To ovšem neznamená, že události samotné dávají rozpoznat autorovu perspektivu jako odlišnou od perspektivy vypravěčovy, neboť autorská perspektiva zůstává zcela otevřená nejrůznějším výkladům. Jeden z nich se zdá nabízet sám název knihy *Zbabělci*, a šlo by o perspektivu, která by dokonce byla mohla být ve své době i oficiálně přijatelná: „zbabělci“ jsou tu ti, kdo organizují převrat tak, aby proběhl co nejpokojněji a aby se udrželi na uzdě komunisti ohrožující tento pokojný a nenebezpečný kompromis s kapitulující německou armádou. (Právě takovou interpretaci knihy navozoval ostatně v prvním vydání i text na záložce, v němž byla charakterizována jako „sžíraví satira na zbabělost buržoazie“, jak Škvorecký s humorem připomíná v *Příběhu neúspěšného tenorsaxofonisty*, *SJŠ* 7, s. 51.) Víme ovšem, že možnost takové interpretace románu nezabránila tomu, aby se stal předmětem ostré odsuzující kampaně. Škvorecký sám pak zaujímá k názvu svého románu dodatečně postoj spíš poněkud kritický: „Proč Zbabělci? A kdo jsou zbabělci?“ opakuje v próze *Neuilly* z roku 1974 (která poprvé vyšla teprve ve 4. svazku *SJŠ*) otázku, kterou mu, jak říká, „dávali vždycky“. A odpověď: „Na mou duši, já nevím. Já nevím proč a nevím kdo. Napadlo mi to, prostě. Snad je to výzva k zamyšlení nad pravdivostí patosu velkých slov (jako je slovo zbabělci). Snad, tedy jistě, bylo směšné na pozadí vzdáleného hukotu blížící se kanonády cvičit zdravení s čelem vzad s tyčemi na cvičení místo flint. Ale jak pravil jednou profesor Václav Černý: A co myslíte, že s váma měli v tom pivovare dělat? Nojo, co vlastně? Armáda musí mít disciplínu, truismus, který platí. Takže bohužel opravdu nevím Proč a Kdo.“ (*SJŠ* 4, s. 283.) Oproti oněm organizátorům spořádaného přechodu do nových poměrů je tu ovšem ještě Dannyho dobrodruž-

ství spolu s Přemou Skočdopolem – dobrodružství, které však nemá, jak Škvorecký později prozrazuje, oporu v jeho vlastních zážitcích: oběma těmito románovým hrdinům se ve chvíli, kdy se v Kostelci objevují esesmani, kteří se nehodlají vzdát bez boje, podaří zničit jeden jejich tank.

V případě Dannyho ze *Zbabělců* jde o něco jiného než o nespolehlivost jeho perspektivy, pokud jde o události, o kterých vypráví: právě vyličení květnových dnů, jak probíhaly v malém městě, podává obraz dostatečně výstižný a věrný. Určitý odstup od vypravěčovy perspektivy vyžaduje spíš jeho postoj k sobě samému. Nepřímo je tu vždy přítomna vlastně i pozdější perspektiva, která kdyby byla plně uvědoměná už v oné chvíli samotné, musela by vést k změněné vnitřní reakci. Tak je tomu třeba v pasáži, v níž Danny vidí Irenin strach: „Viděl jsem, že ho má, ale to byla věc, kterou jsem zas já nechápal. Neměl jsem nikdy o nikoho strach, jenom někdy o sebe samého. Tenhle pocit jsem neznal. Nechápal jsem, jak může někomu záležet na někom druhém. Na tom, jestli se někomu druhému něco stane, myslím. Když byli druzí v trapné situaci, bylo mně trapně taky, ale bát se o ně, to jsem neznal. K čemu se taky bát. Nic se přece nemůže stát, kromě toho, co se stane mně samému. A všechno ostatní se snese. Cítil jsem se úplně sám. Já bych se o Irenu nebál. Co Irena. Stejně jsem ji nemiloval. Anebo spíš miloval jsem ji z nedostatku lepšího zboží.“ (Zbabělci, *SJŠ* 1, s. 296.) Tady nelze nevzpomenout na to, jak se vypravěči *Neurčitých kontur* jeví jeho zamilovanost do Ireny dodatečně ve chvíli, kdy matčina smrt v něm vzbuzuje pocit, že není s to se vymanit z vlastního sobectví: „a pak mě napadlo, že vlastně ani na Irenu jsem nemyslel, a nevím o ní nic, a čerta jsem se o ni staral a zajímal. Jenom vidět jsem ji chtěl, být s ní, žvanit s ní. Ale jak jí bylo, když jí řezali podebraný palec, (...) jak jí bylo, když Zdeňkova mamá mu zakázala chodit s Irenou, protože Irena neměla věno, aspoň ne takové, jaké mamá očekávala, nestaral jsem se o to a bylo mi to fuk. Já uměl trpět jenom svým vlastním utrpením, na utrpení ostatních jsem nedbal.“ (*SJŠ* 2, s. 27.) Tady můžeme porovnat, jak se do vědomí Dannyho ze *Zbabělců* (obklopeného stále ještě matčinou péčí) promítá to, co se stalo plně uvědoměným teprve později, a to ve chvíli bolestné životní zkoušky. Tady je třeba aplikovat

na samotnou postavu vypravěče to, co říká Tzvetan Todorov ve své *Poetice prózy* v souvislosti s románovými postavami obecně o rozdílu mezi úhlem pohledu a jeho hloubkou: „Vypravěč se nemusí spokojit »povrchem«, ať už fyzickým nebo psychologickým, ale může chtít proniknout do podvědomých pohnutek postav a podat rozbor jejich mysli (jehož by samotné postavy nebyly schopny).“ (Todorov, Tzv.: *Poetika prózy*. Přel. J. Pelán a L. Valentová. Triáda 2000, s. 50) Zvláštní dvojznačnost Dannyho vyličení sebe sama vzniká tím, že tu jsou bez rozdílu vedle sebe řazeny pocity a myšlenky, které patří právě různě hlubokým vrstvám vědomí, jako třeba ve chvíli, kdy si Danny přeje smrt svého šťastnějšího soka v lásce: „A byl jsem snad já horší nebo pitomější nebo míň hezký? Bože, kéž ho zabili! Kéž by byl mrtvý a rozstřílený a rozsekaný na kusy, abys viděla, Ireno.“ Ale vzápětí myšlenka z jiné vrstvy vědomí: „A věděl jsem, že mu to klukovi nepřeju. Ať si žije a ať si třeba miluje Irenu.“ Jindy konečně jde o chvilkové pocity, které jsou sice v protikladu, ale patří téže povrchové vrstvě vědomí. Tak ve chvíli, kdy se zdá, že převrat v Kostelci už poklidně proběhl, Danny pocítuje lehké znechucení: „Skoro se mi zdálo, že ze všech domů voní pečené husy. To je ono. A zaručeně je budou pít. Tak to chodí. Strach, sláva, kutálka, řeči a husaknedlíkelí. Zas to bude tak. Vůbec nic se na tom všem nezmění. Pár vzrušených dní a pak zase ta kaše, pořád stejná a lepkavá a tahavá. A krkání po obědě.“ (*SJŠ* 1, s. 312.) Tento výraz momentálního znechucení nebudeme ovšem brát příliš vážně, neboť bezprostředně poté, když si sám pochutnává na obědě, jeho pocity jsou přesně opačné: „Bylo to moc dobré. Vůbec jsem se nedivil, že jsou lidi, kteří žijí jen pro tohle. Kdybych to měl pořád a bez velké námahy a kdybych měl lepší zažívání, dovedl bych taky klidně pro to žít. Klidně bych dovedl žít pro to, abych jedl, a to, že jsem jedl proto, abych žil, zavinilo jen to, že se většinou z nouze dělala taková jídla, která nestála za to, aby kvůli nim člověk žil. Proto jsem si musel vyrábět jiné smysly života.“ (*SJŠ* 1, s. 317.)

Když v próze *Neuilly* Škvorecký hovoří o modelech svých postav, konstatuje zároveň, že tím „vlastně jinými slovy říká“, že Danny je on sám, a hned dodává: „To je ovšem jenom polopravda. Mohl bych opět citovat Goetha: že všechno v literatuře je *Wahrheit* a *Dichtung*;

směs toho dvojího.“ (SJŠ 4, s. 279.) A totéž ovšem platí i o ostatních postavách, o nichž se vypráví. „Proč (...), jestliže neumíme víc než přeložit vlastní interiér do simplifikovaného interiéru na obraze z inkoustu, nikdy to není ani fotografie (neřkuli skutečnost), ale vždycky jen obraz: imprese skvrn, hrubé obrysy kubistické stylizace – proč potom analogií s přečteným a interním vytvářet mlhavé obrysy cizích interiérů?“ ptá se Škvorecký v téže próze. A odpověď je pro něho v tom, že „právě jen to, co zbývá ze skutečnosti ve vnitřním modelu“, je možná „pravda, podstata, idea, kvintesence“ a „vše ostatní jsou nepodstatné případy“.

Ale vraťme se k samotnému Dannymu. Jeho stálé erotické zaujetí je veskrze platonické a v tom ostatně je Danny obrazem autora samotného. „Zůstávám věren svým starým láskám,“ říká ve vzpomínce na svoje náhodské mládí (Neuilly, SJŠ 4, s. 282), „protože všechny byly platonické.“ A na jiném místě téže prózy v asociaci na sborovou píseň z Dvořákovy Rusalky: „Nemeškej, hochu, k milé spěš, dorosteš záhy v muže, nemeškal jsem, spěchal jsem, leč v muže jsem nikdy nedorostl; jsem umělec, někdy špatný, většinou průměrný, někdy možná dost dobrý, ale vnitřním ustrojením umělec, tedy panic (...)“ (SJŠ 4, s. 255). Nicméně ve druhé próze souboru *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi*, publikovaného teprve ve 2. svazku Spisů Josefa Škvoreckého, v próze s názvem *Stínohra* (datované rokem 1950), se objevují prvky naturalističtější. Danny trpící nešťastnou láskou k provdané Líze se tu pokouší kouzlo zamilovanosti zlomit erotickým prožitkem s přátelsky povolnou dívkou, ale bez úspěchu: „Ani trochu mě nevzrušovala. Zvyšoval jsem úsilí. Čím divočejší byly však moje pokusy, tím neutrálnější bylo tělo, které jsem tu zneužíval. Maso pod tričkem bylo na ohmat celkem příjemné, stehna, která se mírně pohybovala, měla v sobě asi tolik elektricity jako psi čumák.“ (SJŠ sv. 2, s. 160.) A jedině představa nahé Lízy dokáže nakonec vyvolat vzrušení, které tuto nešťastnou avantýru ukončí problematickým vyvrcholením. Tato próza zůstává svým erotickým naturalismem ve Škvoreckého díle ojedinělá. V dalším textu téhož souboru s názvem *Špinavý krutý svět* (ten vznikl později, v roce 1955) se pocit životní prázdnoty zrcadlí v celé společnosti, v níž se Danny pohybuje – její obraz se objevuje i v próze *Konec nylonového*

věku, vydané v roce 1967, ale napsané stejně jako *Stínohra* už v roce 1950. V próze *Špinavý krutý svět* se Danny dokonce pokouší zlomit svoje erotické zakletí problematickým sňatkem. V závěrečném epilogu *Příběhů o Líze a mladém Wertherovi* (z roku 1956) se posléze i sama Liza objevuje zbavená kouzla v epizodce, v níž s krutou bezohledností zasahuje do osudu druhých lidí. „Zlomyslná vláda žláz“ se nyní Dannymu jeví jako zlo: „Je-li to nesplněné, je to nejvyšší inspirace umění, ale člověka to vraždí. Dělá to z něho umělce a umělec je ten, kdo ze všech nejvíce umí žít a žít ze všech nejvíce chce.“ Připomeneme-li si tu to, co Škvorecký na toto téma říká v próze *Neuilly*, vidíme, že tu Danny tlumočí i názory samotného autora. A tak je tomu nepochybně i tehdy, když v protikladu k této „zlomyslné vládě žláz“ vyzvedává skutečnou lásku: „Láska je soucit k románu toho druhého. Jenom ta trvá. (...) Soucit, nad nímž se neustále vznáší krutý mrak nemilosrdné krátkosti života. Tahle láska nemůže zmizet, když ochabne vazivo kůže, když uschne vášně a žádost. To, co mi říkáte o tom v noci, to není láska. Láska je, když chcete pro někoho něco udělat.“ (SJŠ 2, s. 193.)

V pozdějším Škvoreckého díle – v *Miráklu*, v *Tankovém praporu*, ale ještě i v *Příběhu inženýra lidských duší* – bude ovšem Danny Smiřický opětovně prožívat humorně traktovaná erotická dobrodružství. Tady všude ale autor počítá s jistou komplicitou čtenáře, který si nepřestane uvědomovat, že jde právě jen o zábavnou anekdotu, o „rozvinutý gag“, o „tribut starým mistrům moudré grotesky“, abychom citovali opět prózu *Neuilly* (SJŠ 4, s. 249). Jestliže Danny ze *Zbabělců* je ještě prezentován – ve své roli vypravěče – jako reálná postava, mísí se později v jeho prožitcích prvky fiktivně přetvářené reality s prvky směšnohrdinského eposu. Směšnost je ostatně i u všech ostatních Škvoreckého postav právě jen formou, v níž jedině se může jeho citové zaujetí cítit uchráněno patosu, proti němuž se bytostně vzpouzí: „nejsa patetický, neumím milovat než skrze směšnost“, říká v próze *Neuilly* právě sám o sobě (SJŠ 4, s. 248).

Ale vraťme se ještě k *Příběhům o Líze a mladém Wertherovi*, neboť jsme zprvu ponechali stranou první z těchto próz, *Zákony džungle*, rovněž ještě z roku 1950. Danny, který v ní vystupuje, má se svým autorem společnou především zkušenost nuceného odchodu

z Prahy na školu v pohraničí. Oněmi „zákony džungle“, které se objevují v titulu, jsou právě zákony společenského soužití, jak se s nimi vypravěč seznamuje, když s pomocí paničky, kterou zná z Kostelce, získává ubytování u jakéhosi nebohého pomatence. Začátečnický ráz této prózy prozrazují některé mezery v motivaci, ale přesto právě ji spolu s dvěma dalšími texty z roku 1948, *Divák* v únorové noci a *Cesta k ateliérům*, stavěl Jindřich Chalupecký nad pozdější práce Škvoreckého. V obou těchto dalších textech není vypravěčem Danny, události únorové noci jsou líčeny jedním z mladých návštěvníků Amerického ústavu, který spolu se svými kamarády posléze ujíždí za hranice. Přitom perspektiva, z níž je puč nazírán, není nijak jednoznačná: „Neměl jsem na to celkem žádný názor. Možná že měli pravdu, možná že pravdu neměl nikdo. Mně to bylo jedno a hlavně jsem byl rád, že to je. To všechno. Davy a policie a noc a vzrušení. Že to je život.“ (*SJŠ* 4, s. 82.) Co zcela převažuje, je uspokojení z dobrodružství: „Tohle bylo ono. Kulometry a rozeštvaný dav a všechno nenormální. Bylo mně bláze. (...) Všechno bylo výjimečné. Napjatá situace. A vzrušená situace. A čpělo to válkou. Líbilo se mi to. Bylo mi dobře.“ (*SJŠ* 4, s. 71.) Vypravěč si sice uvědomuje, že v tomto postoji je něco „zvrhlého“, že je nějak „hrozně zkažený válkou“, ale smíruje se s tím, že je „prostě takový“: „Nedalo se to změnit, zrovna tak jako celé tyhle události se nedaly změnit, a tak bylo líp přizpůsobit se tomu. Vymáčkat z toho všechno, co to člověku mohlo dát. (...) Tohle byl život, jaký já jsem potřeboval, a byl jsem rozhodnut nevzdat se ho.“ (*SJŠ* 4, s. 80.)

Vypravěč této prózy realizuje takto psychologickou možnost, která byla v Dannym jen naznačena. A je to možnost, která u autora samotného měla svoji silnou protiváhu v jeho touze po Utopii, jak o tom hovoří v próze *Neuilly*, když charakterizuje vlastní postoj ke komunistickému režimu: „Buď jak buď: chtěl jsem Utopii. (...) socialismus, ta skutečnost neotřelá, protože neexistující pod tím slovem otřelým jako žebrácký pětníček, by to měla /.../ umožnit. Tedy chtěl jsem Utopii, ale ty rozsudky: (...)“ a následuje výčet patnáctiletých, dvacetiletých kriminálů pro bývalé skautské vůdce a připomínka popravy Milady Horákové. (*SJŠ* 4, s. 261.)

V letech 1954–1955 píše Škvorecký *Povídky tenorsaxofonisty*, které ovšem dostali čtenáři do rukou až v roce 1993, ve druhém svazku Spisů. Tady sice Danny Smiřický není jako vypravěč výslovně jmenován, ale když v roce 1996 vznikne na základě dvou z těchto povídek – povídky *Jak je lízli* a *Malá pražská matahára* – televizní scénář s názvem převzatým z názvu druhé z nich, objevuje se tu v kruhu přátel, kteří pak na rozdíl od něho skončili ve vězení, právě i Danny sám. Poté, co v jedné ze závěrečných sekvencí zazní v soudní síni vyhlašované rozsudky – na čtyři roky je „vzhledem k věku blízkému mladistvému“ odsouzena i ona „malá pražská matahára“ Geraldinka –, uzavře Dannyho voiceover: „Snad to byl opravdu Anděl strážný, kdo mě zachránil před osudem těch všech, co jsem je znal. Ale na Geraldinku jsem nikdy nezapomněl. Na nikoho a na nic z toho všeho jsem nikdy nezapomněl.“ (Vydáno v roce 2003 Literární akademii, s. 219.)

Právě zkušenost s odvrácenou stranou Utopie se ještě i v *Příběhu inženýra lidských duší* promítne do debat mezi profesorem Smiřickým a jeho arabským žákem Hakimem, kterému jeho marxistická víra dává jistotu poznané pravdy. Oproti všem takovým jistotám i protijistotám je ovšem podle Škvoreckého přesvědčení spisovatelovou povinností dávat výraz své bytostné nejistotě. To, co o tom říká v próze *Neuilly*, by proto mohlo být čteno jako konfese odhalující nejvlastnější smysl celého jeho díla:

„Není, myslím, možné nic než nejistota, je-li člověk schopen luxusu slov. Každou jistotu musí vyvažovat alkoholem nebo nevyřčenou nejistotou. Kdo je schopen luxusu slov, musí říct všechno, co ví, anebo neříkat nic, anebo vyprávět o Sherlocku Holmesovi nebo o Šípkové Růžence. Nedovedu si představit, že za vyřčenou jistotou by mohla nebýt nevyřčená nejistota. Naopak, myslím, že řeknu-li všechno, co vím, tedy svou nejistotu, nejnejistější na ní je nejistota, zda právě v tom, co jsem neřekl (protože jsem to nevěděl), není jistota – po které toužím, po které touží každý.“ (*SJŠ* 4, s. 234–235.)

Některé motivy, často právě i motivy spjaté s postavou vypravěče Dannyho Smiřického, se v díle Škvoreckého objevují opakovaně v různých variacích. Dnes máme k dispozici i autorův vlastní životopis, napsaný v roce 1984 pro potřeby detroitského vydavatelství

a uveřejněného anglicky pod názvem *I Was Born in Náchod...* Český vyšel v Sebraných spisech Josefa Škvoreckého pod názvem *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty*, a třebaže ten je označen goethovským podtitulem *Dichtung und Wahrheit*, můžeme u některých ze zmíněných motivů vysledovat i jejich autobiografické kořeny.

Jedním z takových motivů je především motiv nepodařeného protinacistického odboje. Ten se objevuje už v jedné ze začátečních próz, které Škvorecký v roce 1947 pod titulem *Nové canterburské povídky* poslal do literární soutěže vysokoškolského studentstva: tady jsou aktéry vypravěčův mladší bratr a sestra, a vypravěč sám, filosof Joska, má s autorem společnou zkušenost protektorátního pracovního nasazení v letecké továrně. Tentýž motiv se pak s jistotou obměnou objevuje i v jedné z povídek *Sedmiramenného svícnu*, v Příběhu pro Rebeku. V obou variantách tohoto příběhu zabaví protiněmecké letáky, které naivní hrdinové vyrábějí a šíří, velitel „verkšucu“ a celá věc je nakonec ututlána díky intervenci jednoho z těch, kteří „kdysi byli Češi, pak Němci, a teď“ (tj. v době blížící se německé porážky, J.P.) by se zase rádi stali Čechama, kdyby to šlo“ (*SJŠ* 3, s. 178); napomůže k tomu ovšem i úplatek šmelináře Ládi Béma, který je vypravěčovým známým. V Příběhu s Rebekou přibyl groteskní závěr, v němž vypravěč po svých sourozencích chce, aby svému šmelinářskému zachránci poděkovali:

„A víš, co mi ta káča řekla?“

„To akorát,“ řekla. „Pan Bém mi může políbit šos.“

A brácha:

„Správně. Vyříd' mu, že mu teda mockrát děkujeme, a ať nám vyliže víš co, šmelinář jeden kolaborantská.“ (*SJŠ* 3, s. 180.)

Do *Nových canterburských povídek* byl také zařazen text Osvobození od strachu, o němž Škvorecký říká, že jediný v celé sbírce „zrcadlí – byť nereálně – skutečnost a osobní zkušenost“. Touto osobní zkušeností je v tomto sledu fantazijních obrazů právě jen prožitek strachu, který je motivován dost neurčitou zmínkou o vypravěčově sabotáži: „Nenáviděl jsem je (prostory továrny, kde pracuje jako totálně nasazený, J. P.) celou silou své unavenosti, protože mi braly volnost

života, protože v nich jsem vyráběl součástky zbraní pro vetřelce. A protože v nich jsem vykonal čin, jenž mě dnes plnil strachem.“

Tento nejasný náznak je později rozveden v *Příběhu inženýra lidských duší* ve vyprávění o Dannyho odhalené sabotáži. Vyprávění z *Příběhu inženýra lidských duší* má ovšem skutečný autobiografický základ, jak Škvorecký prozrazuje v *Příběhu neúspěšného tenorsaxofonisty*. Iniciátorkou nešťastné sabotáže je „dojemná proletářská dívka“, která s ním pracovala v letecké továrně a která mu pomohla „zbavit se břemene mladého muže“: „Protože ve mně probudila pocit mužnosti,“ vypráví Škvorecký, „pokoušel jsem se chovat jako muž, což v těch dnech znamenalo chovat se jako válečný hrdina. Byla to velmi vlastenecká dívka a jsem si jist, že byla hotova za vlast bez velikých cavyků i zemřít. To jsem o sobě říct nemohl. Ale uvědomil jsem si to teprve poté, co jsem si vymyslel a provedl celkem chytrou sabotáž, do podrobností popsanou v *Příběhu inženýra lidských duší*, jejímž cílem bylo radikálně snížit palebnou sílu stíhačky Messerschmit. Naštěstí sabotáž objevil český parťák, který ji neoznámil gestapu, ale pokusil se zahladit po ní stopy. Bez jakýchkoli řečíček mi vysvětlil, že moje pitomost by ze mě skutečně mohla udělat hrdinu, posvěceného smrtí na šibenici.“ (*SJŠ* sv. 7, s. 32.) Podobně jako v *Příběhu inženýra lidských duší* dívka, která se na sabotáži spolupodílela, umírá později na tuberkulózu.

V *Příběhu inženýra lidských duší* je ovšem připojen ještě další romaneskní motiv: sabotáž odhalí kromě českého mistra ještě i německý vrchní kontrolor Uippelt, který se kdysi z vlasteneckého nadšení vrátil z Ameriky do Německa, ale po vystřízlivění je nyní nejen přesvědčen o zvrhlosti nacismu, ale provádí dokonce protiněmeckou špionáž. A Dannyho pověří i tím, aby předal v Praze jakousi obálku. Po válce je nicméně zavřen spolu s kolaboranty a poté, co se Danny přihlásí se svým svědectvím o jeho protinacistické činnosti, je Uippelt jedním z těch, kdo revoluční horlivostí zakrývají vlastní kolaboraci, ubít.

Také tento motiv Němce, který se z vlastenectví vrátil do nacistického Německa, oživuje jeden z motivů *Nových canterburských povídek*: tam ovšem šlo o hodně vyumělkovanou historii milostného vztahu Němce, který své židovské partnerce zatajil svoji národnost,

a teprve ve chvíli, kdy je povolán k vojenské službě, se přiznává nejen ke své pravé totožnosti, ale vyznává se i z nadšení, které v něm vzbudil nacismus. Tím ovšem povídka končí, ale vyprávění o Uipeltovi jako by bylo možným pokračováním takového příběhu.

Už v *Zbabělcích* bylo možno setkat se s postavou Přemysla Skočdopole: to on spolu s Dannym zničí esesácký tank. A tato epizoda je připomenuta i v *Příběhu inženýra lidských duší*: „Taky zničil ten tank na Homoli,“ říká tu Danny, když obhajuje statečnost svého kamaráda. (ŠKVORECKÝ, J.: *Příběh inženýra lidských duší* II. Atlantis 1992.) I když epizoda sama je fiktivní (Dannyho spoluúčast na tomto dobrodružství nemá žádnou obdobu v životě autora, který sděluje, že v životě na žádný tank nestřílel), postava Přemova měla zřejmě reálnou předlohu – hodně se o něm dovídáme i z prózy Neuilly, které zřejmě můžeme připsat autobiografickou povahu, neboť jak říká autor, „všechno je v ní skutečnost ztvárněná do podoby fikce“ (SJŠ 4, autorova poznámka s. 310). Tam se setkáváme i s příběhem o Přemově nezdařeném pokusu o odbojovou aktivitu po únorovém převratu – když uvede v chod tajnou vysílačku, obrací se o pomoc i na autora, protože vysílání má být v angličtině, a ten nedokáže odmítnout, protože „zrada vlasti, nebo v mém případě zrada politického přesvědčení, ostatně v mém případě značně nepřesvědčeného, je vždycky miň než zrada kamaráda“ (tamtéž s. 251). Stejným způsobem je odpovídající epizoda komentována Dannym i v *Příběhu inženýra lidských duší*: „Věděl jsem, že dělám blbost. Jenže co naplat. *Ich hatte einen Kameraden* -“ (*Příběh inženýra lidských duší* I. Atlantis 1992, s. 239.) Přema má být sice vzápětí zatčen, ale protože je ještě krátce po únoru – „nenastala ještě doba katů“ (Neuilly, SJŠ 4, s. 250) –, zatčení proběhne tak, že se mu podaří utéci: „Přišli, počali divadelně (velice silně) bušit na dveře (také nepřišli v noci), hlučnými hlasy volali (skutečně: slova jsou autentická, opakoval mi je jednoruký legionář pan Skočdopole): Jménem zákona otevřete! Přicházíme zatknout Přemysla Skočdopole! Vytrvale bušili, dokud Přema nevyskočil z okna a jednoruký legionář nepřišel otevřít. Přema, v okamžitém pominutí mysli, vzal s sebou letáky s jakousi poněkud debilní výzvou k národu (...), kterou jsem sepsal na jeho žádost, a v pokoji zanechal vysílačku.“ (SJŠ 4, s. 250.) Vysílačka nic-

méně zůstane neobjevena, a v noci ji Přemův otec rozmontuje a po kusech ji naházejí do řeky. Přema sám uprchne do zahraničí a za tři nebo čtyři roky přijde od něho lístek z Alžíru, po roce pak ze Sicílie. Po letech se pak Škvorecký dovídá „detaily toho dobrodružného románu“ (SJŠ 4, 263): z lodi, na níž měl Přema, který zřejmě podepsal přihlášku do cizinecké legie, odplout do Indočíny, seskočil, doplaval na břeh, a nakonec se ocitl v trestaneckém lágru na Sicílii. Později, po neúspěšném farmaření v Austrálii pokus o návrat do Čech, pak znovu cizina a nakonec smrt. Tato historie je v *Příběhu inženýra lidských duší* prezentována formou Přemových dopisů, o kterých ovšem platí to, co v *Samožerbachu* říká Škvorecký obecně o těchto epistolárních partiích svého románu: „Většinou mají vzory ve skutečných dopisech přátel, ale nejsou to dopisy přátel, stejně jako většina postav románu má své prototypy ve skutečných lidech, ale nejsou to skuteční lidé.“ (SJŠ 7, s. 291.)

V *Příběhu inženýra lidských duší* je Přema nejprve spjat s motivem protektorátního odboje, jako „hlava podzemní organizace“, na niž je „volně napojen“ i Danny a jejíž aktivita je ovšem podána v humoristickém osvětlení: „Žádné hrdinské činy zatím nevykonala, kromě občasného stříhání telefonních drátů v noci v lese, o nichž jsme doufali, že spojují kostelecké vojenské velitelství s Berlínem. To byl omyl. Jenom jsme odřízli výletní restauraci Mistra Aloise Jiráka na Černé hoře od kostelecké pošty.“ (*Příběh inženýra lidských duší* I. Atlantis 1992, s. 34.) Navíc je tu ovšem ještě vážnější sabotážní akce, podpálení benzínového skladu. Také tento hrdinský motiv je tu nicméně – na rozdíl od motivu ostřelování německého tanku ve *Zbabělcích* – doplněn deziluzivním komentářem doktora, který popáleného Přemu tajně ošetří, ale zároveň ho upozorní, kolik lidí kvůli jeho činu bude zatčeno a popraveno: „Kdybys byl hrdina,“ říká mu, „tak bys šel a udal by ses. Zachránil bys tím těch nevím kolik nevinejch lidí, který tohle odkašlou.“ (Tamtéž, s. 38.)

Na těchto příkladech vidíme, jak se do příběhů Dannyho Smiřického a jeho přátel a známých promítají některé reálné prožitky autorovy, ale také romaneskní motivy, které můžeme vysledovat dokonce i v jeho začátečnických textech. To je dáno i metodou Švoreckého práce, jak ji popisuje v souvislosti s *Příběhem inženýra lidských duší*

v *Samožerbachu*: „Pro uspořádání vzpomínek, epizod a imaginace jsem použil stejného způsobu – nebo se tomu snad dá říct »metoda«? – jako když jsem si vymýšlel *Mirákl*, tj. napsal jsem ty všemožné věci na kousky papíru, ty jsem rozložil na kuchyňském stole (...) a všeliak jsem s nimi šoupal sem a tam, až se mi zdálo, že mezi nimi jsou asociativní, dějové, dramatické, lyrické a různé jiné spoje.“ (SJŠ 7, s. 291.)

V *Příběhu inženýra lidských duší* můžeme také pozorovat, jak se proměnila perspektiva stárnoucího Dannyho: jestliže ve *Zbabělcích* – hlavně v dobrodružné epizodě ostřelování tanku, v níž Danny vystupuje po boku Přemově – jsou ještě v jeho psychologii prvky, které se pak osamostatnily v postavě Diváka v únorové noci, v *Příběhu inženýra lidských duší* Danny zaujímá k této touze po hrdinském dobrodružství postoj zcela kritický.

EDIČNÍ PROBLÉMY JOSEFA ŠKVORECKÉHO V ŠEDESÁTÝCH LETECH

Michal Bauer (Pedagogická fakulta JČU, České Budějovice)

Ve fondu nakladatelství Československý spisovatel, uloženém v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, se nachází množství materiálů ke knihám Josefa Škvoreckého. Jsou zde uloženy nakladatelské smlouvy podepsané v padesátých a šedesátých letech, lektorské posudky Škvoreckého rukopisů i korespondence od konce padesátých až k počátku sedmdesátých let. Řadu dokumentů lze při pečlivém a pracném bádání objevit i v neutříděném fondu Svazu československých spisovatelů; nejvíce z nich se týká situace kolem editování románu *Zbabělci*.

Materiály z fondu Československého spisovatele nabízejí obraz prozaika Škvoreckého jako autora pro lektory problematického v mnoha směrech. Nechci se zde věnovat událostem kolem *Zbabělců*, protože se o tom již dosti psalo a protože jsem publikoval k této věci v periodiku *Tvar* několik příspěvků.¹ Zaměřím se na události šedesátých let (vynechávám nyní též zmínky o reedicích *Zbabělců*), především na editování novely *Legenda Emöke*,² a dále se zmíním o připravovaných, ale již neuskutečněných vydáních některých Škvoreckého knih na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. (Všechny citace jsou z fondu Československý spisovatel, LA PNP, nakladatelské smlouvy a lektorské posudky.)

Škvoreckého rukopisy lektorovali redakční pracovníci, literární kritici i spisovatelé. Interními lektory byli Arno Linke, Jaroslav Smetana, Marie Vodičková, Květa Drábková, Antonín Matěj Píša, Josef Vohryzek, Jiří Fried, Ivan Klíma, Alexandr Kliment (tehdy se ještě podepisující Klimentiev) či Hana Bělohradská. Jako nejproblematictější se v šedesátých letech jeví vydání *Legenda Emöke* (no-

1 BLÁHOVÁ, Kateřina: Rok Zbabělců. *Danny* 2003, č. 2, s. 49–59. BAUER, Michal: Zbabělci v lednu 1959. *Tvar* 11, 2000, č. 13 a 14, příl. Edice Tvary, 64 s.

2 K tomu srov. též PŘIBÁŇ, Michal – BLÁHOVÁ, Kateřina: Druhý debut Josefa Škvoreckého. *Česká literatura* 52, 2004, č. 3, s. 385–408.

vela měla v roce 1963 vyjít společně s *Příběhem proti válce* a *Zákony džungle*), proto ji od listopadu 1962 do února 1963 přečetl kromě interních lektorů Československého spisovatele – Smetany, Klimenta, Vodičkové, Klímy a Frieda – ještě ředitel nakladatelství Jan Pilař a dále Jan Drda, Ivan Skála, František Hrubín, Jiří Hájek, Josef Rybák, Jan Otčenášek, Miloslav Stehlík, Marie Majerová, Jarmila Glazarová, Oldřich Mikulášek. Rukopis byl dokonce předložen jako „sporný“ předsednictvu Svazu spisovatelů a zde projednán 25. 2. 1963. (Jednání se zúčastnili členové české části předsednictva Svazu a členové redakční rady: Majerová, Glazarová, Stehlík, Hájek, Skála, Rybák, Štoll, Špitzer, Otčenášek, Drda, Pilař, Hrubín, Závada, Nový, Jungmann, Petrmichl, Fleischmann, Buriánek, Drozda, Píša, Fried a za třetí oddělení ÚV KSČ Kostroun.)³ Ovšem již dříve, v srpnu a září 1961 rukopis povídkového (a novelistického, sto sedmdesáti devítistránkového) souboru s názvem *Legenda Emöke a jiné povídky* lektorovali Kliment, Vodičková, Smetana a Fikar. (V prosinci 1961 si autor rukopis odnesl k přepracování, resp. k přípravě jiného výboru ze svých povídek.)

Původně měla vyjít novela *Legenda Emöke* patrně samostatně v roce 1959; někteří z redaktorů Československého spisovatele ji totiž četli v roce 1958, avšak po aféře se *Zbabělci* neexistovala možnost jejího editování. Poté měla být vydána kniha *Legenda Emöke a jiné povídky* – patnáct povídek a novela uvedená v titulu, o rozsahu 179 stran (1961). Posléze soubor tří próz: kromě titulní ještě *Příběh proti válce* (resp. *Babylónský příběh*) a *Zákony džungle*; o rozsahu 139 rukopisných stran (1962). A nakonec šlo o samostatné vydání *Legendy Emöke*, mající 55 rukopisných stran (1963).

Lektoři obvykle srovnávali Škvoreckého rukopisy se *Zbabělci*. Shodovali se v tom, že úroveň této knihy již jiný text, zadávaný autorem do nakladatelství v 60. letech, nedosáhl. (Někdy byl zmíněn jako výjimka *Konec nylonového věku*, který měl původně vyjít ještě před *Zbabělci*.) Kladně byla hodnocena narativnost próz, Škvoreckého „suverénní vypravěčství“. Téměř všichni interní lektoři shledávali

nejslabším místem novely *Legenda Emöke* pasáž z vlaku, „potrestání“ učitele, a problém návaznosti první části, odehrávající se na rekreaci, s částí druhou, jež byla umístěna do vlaku.

Fried nechtěl dát v září 1961 souhlas s vydáním *Legendy*, i když v ní nacházel některé klady ve srovnání „se všemi slabými povídkami, které jsem od něho v poslední době četl“. Obával se autorova uměleckého sestupu o mnoho níže oproti *Zbabělcům*. (Tento Friedův posudek se týkal souboru *Legenda Emöke a jiné povídky*.)

Stejný soubor lektoroval na konci srpna 1961 Kliment. Texty podle něho „tvoří sbírku próz značně nesourodou po stránce tematické (myšlenkové) i umělecké (stylistické)“. Většinu próz Kliment odmítl jako nic nového nepřinášející, se „značně obehnanou sociální a humanitní myšlenkou“ a nepodávající „sevřený příběh“. Další hodnotil jako „příležitostné práce malé závažnosti, žurnalistické úrovně“. Novelu *Legendu Emöke* vyjímá jako nejzdařilejší – přesto „úroveň rukopisu zůstává daleko za *Zbabělci*“. Kladně přijímá psychologickou charakteristiku postav, což patrně opětovně souvisí s tehdejšími akcentováním introspekce, psychologizace, jako protipólům schematismu literatury 50. let. Kliment naopak odmítá rozsáhlé větné periody, podobně jako Fried. Editace rukopisu „by znamenala literární diskreditaci autora, drobné povídky naplnily svůj nárok časopiseckým zveřejněním (...). Povídka *Legenda Emöke* sama je koneckonců zajímavý literární, i když značně problematický experiment. Tu bych se přes všechny výhrady odvážil publikovat, kdyby k tomu byla příležitost (v nějaké malé edici, jak jsme o tom už často hovořili, nebo ve sbírce povídek současných autorů či pod.).“

Marie Vodičková vyslovila domněnku, že do povídkového souboru z roku 1961 autor „po trpkých zkušenostech se *Zbabělci* (...) vybíral nikoli své nejlepší prózy, ale takové, o kterých se domníval (často ovšem mylně), že jsou politicky a sociálně natolik ujasněné, aby mohly projít bez větších obtíží“. Redaktorku nakladatelství udivila ledabylost textů: „Většinou jsou to pouhé skici, reminiscence, improvizace, mozaikovitě prokládané útržky lidských osudů, kterým chybí myšlenka i tvar – zřejmě neopracované první podoby textů. Jejich stavebná i slovesná nepečlivost je až zarážející. Nejhorší je, jak jsou bezmyšlenkovité a povrchní v pohledu na člověka. Ve všech

3 Neúplný stenografický záznam z diskuse je otištěn tamtéž, s. 393–399; k němu je připojen zápis ze 2. schůze ideologické komise ÚV KSČ z 12. 5. 1963, s. 399–405.

je zúčastněn autor v 1. osobě jako vyprávěč; přesto jim to jen málokdy dodává naléhavosti. Některé ty prózy jsou pouhé fejtonky, s násilným a sentimentálním vyostřením...“ Vodičková si cenila pouze jednotlivostí, detailů práz, dílčích postřehů či zachycení atmosféry. Celkově však byla zklamána: „Ale to všechno dohromady nic neobnáší. Stačilo by to na Hermínu Frankovou, na Škvoreckého a jeho možnosti (které právě v detailech, a pak ovšem v *Emöke*, tak zřetelně probleskují) je to žalostně, neúnosně málo. Zdá se, že bychom neprospěli především autorovi, kdybychom se spokojili s těmito prózami. Byly většinou otištěny časopisecky, víc neřikají.“ Vodičková vyjádřila poměrně všeobecné lektorské mínění o prozaickém souboru *Legenda Emöke a jiné povídky*: všichni očekávali – po zkušenosti se *Zbabělci* – velkou prózu, ale byli zklamáni; výtky o nepropracovanosti a nedopracovanosti práz se opakovaly, jednotlivé texty byly podle lektorů zajímavé jen v detailech, pouze na několika málo místech. Jejich závěr nevydávát tuto knihu nebyl veden potřebou Škvoreckému ublížit nevydáním titulu, nýbrž snahou mu pomoci – tím, když rukopis nebude vydán, a autor se pokusí ani ne prózy přepracovat (zdály se lektorům tak špatné, že tuto možnost většinou vylučovali) jako spíše napsat či najít jiné.

Vodičková četla novelu *Legenda Emöke* opět po třech letech, takže ji reflektovala nejen znovu, ale i s odstupem: „Není to próza bez problémů, naopak, ale je v ní veliká, uchvacující síla prožitku a skutečný básnický vznos. Není silná v psychologii a povahokresbě, ale v atmosféře milostného zážitku vyznačuje z ní silný lyrický proud.“ Na rozdíl od Frieda či Klimenta kladně reflektovala „stylový experiment“, to jest rozsáhlá souvětí pokoušející se spojit rozličné, zhusta odlehle představy a oblasti. Redaktorka ovšem vytýká próze „záchodkové a sexuální detaily“, zbytečné fyziologické podrobnosti, jdoucí podle ní „na hranice nevkuusu“. Dobově příznačně pozitivně reflektuje údajnou myšlenkovou progresivnost novely, kterou shledává „v upřímném a vytrvalém útočení na náboženskou mystiku, jejíž nositelkou je v příběhu mladá a krásná primitivní Maďarka Emöke, předmět hrdinova krátkodechého milostného vzplanutí.“ Přestože i zde píše Vodičková o jisté myšlenkové povrchnosti, nebo spíše stereotypnosti, celkově označuje text za milostnou

báseň v próze. Na tomto příkladu lze ukázat rozdílnost čtenářských reflexí u Škvoreckého textu (nejen té doby). Odlišnost recepcí dvou lektorů nakladatelství Československý spisovatel vedla k tomu, že jeden lektor onen milostný příběh pokládal za sentimentální a jiný (resp. jiná lektorka) za básnický; někdy vedl – společně s dalšími výtkami – k zápornému vyjádření, jindy ke kladnému. Vodičková navrhla vydat *Legendu Emöke*, ovšem spíše s *Babylónským zajetím* (resp. *Babylónským příběhem*) než s ostatními povídkami souboru; Fried i Kliment byli spíše proti. (Podobná názorová různost je jistě obvyklá, nyní chci zdůraznit protikladnost závěrů: knihu vydat a naopak knihu nevydat. Ostatně Škvorecký patří mezi autory, kteří vzbuzují podobné přístupy permanentně, včetně opakujících se reflexí, že v jeho tvorbě je mnoho knih umělecky slabých.)

Jaroslav Smetana rovněž lektoroval soubor *Legenda Emöke a jiné povídky* v září 1961. Všechny kratší prózy jako lektor odmítl; označil je za pokusy, etudy, které jsou dobré pro autora, aby se cvičil v psaní, aby o své poetice přemýšlel, ale které vydávat jinak než časopisecky nemá smysl. Smetana došel takřka k identickému názoru s Vodičkovou. Tedy: je to „píseň o touze člověka žít šťastně, lidsky, krásně,“ je aktuální (jen je třeba zmírnit karikování postavy učitele), akcentuje „lidské, čisté vztahy mezi mužem a ženou, mezi lidmi vůbec, proto, že tak vehementně vyjadřuje odpor ke špinavosti a zvířecosti v milostném životě“, rovněž on viděl v novele „přesvědčivé vyznání ateismu a pozemšťanství proti náboženskému blouznění – i když se v celkové koncepci životní autor ani tady ještě výrazně nedostává přes hranici toho, co bych u něho nazval specifickým jazzovým, saxofonovým humanismem“. Smetanův posudek je výrazně dobově ovlivněn; je příznačný ve snaze autorovi pomoci k vydání knihy, takže se snaží najít v textu motivy, jež by tuto pomoc podepřely.

(Odmítané povídky pak vyšly v šedesátých letech v knihách *Sedmiramenný svícen*, 1964, *Babylónský příběh a jiné povídky*, 1967 či *Hořkej svět*, 1969.)

Smetana lektoroval též připravovaný soubor *Příběh proti válce – Zákony džungle – Legenda Emöke*, a to v listopadu 1962. Redaktor texty opět pochválil, soustředil se především na sdělení příběhu; ne jednu píše fráze, např.: zde „složil Škvorecký přímo krystalicky

hutný a přesný obraz morální i citové atmosféry doby (...) je to drtivé a působivější nad všechny řečnické proklamace proti válce, psychologicky pravdivé (...) jakási nenávistná lítost či lítostná nenávist tryská jako horký pramen ze Škvoreckého povídek – lítost především nad zmrzačeným údělem lidí, kteří svým postojem k životu přece jen vyjadřují něco z povážlivých rysů obecného českého charakteru“ apod.

Škvorecký novelu *Legenda Emöke* přepracoval, zdá se, že se řídil i lektorskými připomínkami – týká se to zejména postavy učitele a „švu“ mezi částí odehrávající se na rekreaci a částí, jež se odbývá ve vlaku; potlačil i některé vulgarismy (vadící v první řadě redaktorce Vodičkové). Smetana na závěr uvedl, že „je to novela významného morálně společenského dosahu a poslání, dílko vysoké etické náročnosti, jež ovšem nezjednodušuje komplikovaný charakter dnešních lidských vztahů a nepřepíná schopnost člověka sám v sobě je proměňovat, novela, která znamená vyznání moderního socialistického humanismu a protest proti hrubosti a špíně, též v intimních prostorách životních, v soužití muže a ženy, v poměru, jenž je – podle Marxe – „nejpřirozenějším poměrem člověka k člověku“. Básnická, filosofická, společensko-kritická a vůbec vypravěčská síla této prózy působí pořád v naší domácí literatuře jako zjevení.“ Smetana patrně dával najevo nadšení též ze závěru prózy, vyjadřující se ve smyslu touhy po „dokonalejším člověku“, po těžkém a velikém císařském řezu socialismu atd. (srov. 1. vydání *Legendy Emöke* v roce 1963, s. 77). Zároveň se pokoušel hledat všemožné argumenty podporující vydání knihy, což jej vedlo až k hyperbolizacím těžko přijatelným – pomineme-li dobový slovník –, a to kupříkladu k označení novely za dílo „vysoké etické náročnosti“. Opět je patrné, jak identické motivy jeden lektor označí za banální a sentimentální a jiný vznešenými slovy.

V lednu 1963 v dalším posudku *Legendy Emöke* – tentokrát šlo o samostatné vydání novely – Fried opět jako nepovedenou hodnotí část novely, jejíž příběh se odehrává ve vlaku: „Portrét pedagoga se mění v karikaturu; jeho blbost je zde obludná, že se čtenář sotva zbaví pocitu, že otcem myšlenky (či spíše té pitomosti) tu až příliš bylo autorovo přání.“ Tentokrát však Fried již novelu vydat dpo-

ručil – šlo ovšem o její samostatné vydání, nikoli v souboru s dalšími kratšími prózami –, neboť chtěl, aby byl posílen proud neschematické literatury první poloviny 60. let. Novela měla přispět k „bohatšímu a diferencovanějšímu podání současné skutečnosti. Myslím, že skutečný rozhovor spisovatele s dobou může být opět navázán jen na té moderní rovině, o kterou se, mezi jinými, pokouší i Škvorecký ve své Emöke.“ (Fried vychází z tehdejšího akcentování literatury jako svědka doby, jako něčeho, co má aktivizovat čtenáře, učinit ho zodpovědnějším za tehdejší svět atd.) Přesto si Fried zachoval od novely i dalších Škvoreckého textů odstup: „To je hlavní důvod, proč myslím, že je třeba jeho knihu vydat – i když je mi protivná svou zjevnou napodobivostí intelektuálních gest z oné literatury, ze které Škvorecký překládá (viz jeho dedikaci!), cizí svým pocitem intelektuální nadřazenosti a svým moralizováním; z gruntu podezřelá svou jazzovou poezií; i když si myslím, že při vši vůli pojmenovat věci pravými jmény, která se tu tak statečně prokazuje v živočišných oblastech lidské existence, tudy, těmito novými mýty, cesta ke skutečným jménům skutečných lidí a věcí pravděpodobně nevede.“ (Opět se zde mimo jiné objevuje dobová normativnost směřování k realističnosti – skutečnému životu skutečných lidí.)

Vstřícnější byl k novele v lednu 1963 Ivan Klíma, patrně především proto, že v ní viděl témata, jež sám beletristicky zpracovával – Klímovými slovy řečeno je to „milostný příběh“. Moralizování, které vytýkal autorovi Fried, pokládá Klíma za pozitivní – nepoužívá pochopitelně slovo moralizování, nýbrž píše o posunování obvyklých a strnulých morálních hodnot či o morálním východisku novely. Pro Klímu bylo problémem spojení dvou částí – „líčení samotného milostného příběhu se scénou ve vlaku, která má sice svůj švih a půvab, ale je napsána jakoby trochu jiným dechem“. Ani Klíma, byť hovořil o díle „slušné literární úrovně“, nebyl autorovou poetikou nadšen – „neodpovídá mému vkusu“.⁴

4 Různé mé interpretace Klímova posudku je jiné, než jak je tomu v případě interpretace M. Přibáně a K. Bláhové: z jejich recepce se zdá, že Klíma neměl vůči novele námitek, avšak v Klímově posudku se námitky nacházejí.

Kritik A. M. Píša v únoru 1962 napsal posudek, v němž pochválil autorův styl, avšak negativně se vyjádřil ke „konceptu této novely (...), kterou lze po mém soudu traktovat leč jako kuriozitu, charakteristickou (...) mnohem spíše pro autora (sám je zajímavější svých postav) než pro skutečnost, o níž domněle vypovídá. Spoléhat se na společensky kritické akcenty novely a na její horování o společenském příštím značí – domnívám se – interpretovat ji zjednodušeně, ne-li prostoduše.“ Píša, vycházející z psychologické estetiky, hledá v prozaickém textu autora – novela „zaujme po mém soudu spíše tím, co nepřímou vypovídá o svém autorovi, o jeho vidění a ustrojení, nežli tím, o čem přímo vypráví“. Tyto psychologické esteticky diskutabilní závěry vedly v padesátých letech – a týká se to i recepce románu *Zbabělci* – k mnoha – minimálně – obtížím autorů. Bohužel doprovázejí Škvoreckého dílo stále, až do současnosti, a končí v komickém hledání souvislostí mezi Škvoreckým a Dannym, mezi Náchodem a Kostelcem, „identifikací“ míst reálného světa ve fikčním univerzu, poukazováním na autentičnost příběhů apod.

Kniha *Legenda Emöke* vyšla, jak známo, v roce 1963, i v dotisku; druhé vydání, schválené Janem Pilařem 23. 10. 1963, bylo již bezproblémové a objevilo se v malé řadě edice *Život kolem nás*.

Obecně lze říci, že při snaze prosadit Škvoreckého rukopisy k vydání lektorů poukazovali na vynikající úroveň vypravěčství, a další poznámky již korespondují s dobově prosazovanými modely: velká míra subjektivizace a psychologizace (což implicitně vyjadřovalo kontrast vůči schematismu padesátých let), příběhy byly interpretovány jako realistické (mající naplnit dobové paradigma pravdivosti a tehdy řešené otázky, co je to pravda v literatuře), etické (zabývaly se problémy mezilidských vztahů, především mezi mužem a ženou), humanistické (neboť prý byly vhodně ideologicky – ve smyslu marxisticko-leninistické orientace, včetně agitace proti náboženské víře – zaměřeny). Posudky tak ukazují i podobu procesů v největším českém nakladatelství, jež byly součástí snah některých lektorů prosadit vydání tzv. problémového díla.

Publikační potíže měl Škvorecký nejen na počátku, ale i na konci šedesátých let. V nakladatelství Československý spisovatel bylo tehdy připravováno několik jeho knih, jejichž editování se

však již neuskutečnilo. V edici *Otázky a názory* měla vyjít knížka *Nápady čtenáře science-fiction*. Nakladatelská smlouva byla podepsána – ze strany Československého spisovatele – 30. 3. 1966, resp. – Škvoreckým – 3. 5. 1966. Kniha měla vyjít v roce 1968, ale autor rukopis nedodal ke stanovenému termínu, tj. k 30. 6. 1967. Ke stornování došlo 13. 10. 1970.

Neuskutečnilo se ani vydání *Prima sezóny* v nákladu 30 000 výtisků; autor měl dodat rukopis nejpozději 15. 4. 1970. Smlouvu podepsali v nakladatelství 10. 7. 1969, Škvoreckého podpis je z 31. 7. 1969 a byl učiněn v Berkeley. Ivan Skála poslal 13. 10. 1970 dopis, v němž oznamoval, že nakladatelství od smlouvy odstupuje, protože autor nedodal rukopis, což nebyla pravda, neboť rukopis byl přijat redakční radou 3. 7. 1969 a kniha byla zařazena do edice *Žatva* na ediční období 1970–71.

V dubnu 1968 podepsali Pilař (za nakladatelství) a Škvorecký smlouvu o vydání *Tankového praporu* v edici HU-SA. Kniha se dostala ke sloupcovým korekturám, ale již nevyšla. Opět Skála 11. 11. 1970 napsal autorovi, že „nakladatelství Československý spisovatel provedlo některé změny v kulturně politickém zaměření své ediční činnosti. Byly též prozkoumány všechny uzavřené nakladatelské smlouvy z hlediska, zda odpovídají nově stanoveným úkolům nakladatelství. V této souvislosti bylo rozhodnuto, že Vaše dílo *Tankový prapor*, na jehož vydání byla uzavřena nakladatelská smlouva dne 12. dubna 1968, nebude vydáno. Odstupujeme proto od této nakladatelské smlouvy a podle ustanovení jejího 17. odstavce Vám v příloze zasíláme vyúčtování náhrady.“ (Stranou ponechávám řešení devizových závazků, protože není pro tento referát důležité. Ředitel nakladatelství Skála ostatně 1. 9. 1970 rozhodl o odepsání naběhlých nákladů.) Nevydání *Tankového praporu* bylo ovšem způsobeno rovněž tím, že autor nedodal včas slíbený rukopis: v dopise z 30. 12. 1964 slíbil redakci Československého spisovatele, že do konce března 1965 dodá „rukopis prózy o rozsahu cca 300 stránek na stroji. Nebude to však román *Lviče*, který do té doby nestihnu uvést do definitivní podoby, nýbrž kniha s pracovním názvem *Tankový prapor*.“ (Také Škvoreckého dopis je uložen v LA PNP, fond Československý

spisovatel.) Škvorecký zároveň sdělil, že rukopis *Lvičete* by měl být hotový na jaře 1966.

Neuskutečnilo se ani druhé vydání *Lvičete* v roce 1970; rovněž v tomto případě byla smlouva podepsána 10. 7. 1969 redaktorem Kocourem a 31. 7. 1969 Škvoreckým v Berkeley. Dne 11. 11. 1970 vznikl v nakladatelství podobný dopis, jak je uvedeno výše, oznamující odstoupení od smlouvy (s tím rozdílem, že byla uvedena částka jako náhrada honoráře).

Nebyla dokonce dodržena ani nakladatelská smlouva z června 1967 o vydání titulu *Novely a povídky* (tj. Bassaxofon – Konec nylonového věku – Legenda Emöke) v edici Klíč, k němuž mělo dojít na přelomu období 1969–70. Dne 2. 2. 1969 psal Kocourek Škvoreckému do Toronta: byla to odpověď na předchozí Škvoreckého dotaz z dopisu, jak to vypadá se společným vydáním *Bassaxofonu*, *Nylonového věku* a *Legendy Emöke*. Redaktor Kocourek odhadoval vydání knihy na konec léta či počátek podzimu 1969. Kocourek rovněž vyjádřil radost z toho, že Škvorecký bude moci dokončit rukopis *Prima sezóny*, aby ji mohl Československý spisovatel co nejdříve vydat. Nedošlo k editování ani jednoho, ani druhého titulu (*Prima sezóna*). Dne 9. 11. 1970 Skála oznámil, že nakladatelství od smlouvy odstupuje a že *Novely a povídky* nevyjdou.

Kocourek napsal 9. 6. 1969 další dopis Škvoreckému, v němž ho informoval, že Československý spisovatel *Prima sezónu* vydá. Zájem o knihu mělo totiž ještě nakladatelství Melantrich. Kocourek se s Karlem Houbou z Melantricha domluvil, že další rukopis, který Škvorecký nakladatelství nabízel, vydá již Melantrich. Stejně tak se Kocourek „těšil“ na rukopis Zdeny Salivarové pro Československý spisovatel. V P.S. dopisu doplnil Kocourek, že smlouva na vydání *Prima sezóny* je už připravena v nakladatelství, ale že už nemá smysl ji posílat přes oceán – „podepíšeš ji, jakmile přijede“.

Poslední dopis nacházející se ve složce Škvorecký v souvislosti s nakladatelstvím Československý spisovatel je z 23. 1. 1970. Napsala ho Zdena Salivarová redaktorce Marii Vodičkové. Salivarová se dotazovala, zda Vodičková od ní obdržela rukopis. Manželé Škvorečtí si vyřizovali žádost o prodloužení povolení

k pobytu v Kanadě. „O tom, že se domů vrátit chceme, doufám nikdo nepochybuje,“ píše Salivarová v lednu 1970.

Josef Škvorecký i Zdena Salivarová se tedy patrně domnívali, že budou moci doma vydávat knihy i v době pobytu v Kanadě, jak vyplývá z korespondence z přelomu let 1969 a 1970. Dojednané tituly však již nevyšly. Objevily se až ve vydáních v nakladatelství Sixty-Eight Publishers a doma, v Československu, teprve v devadesátých letech.

PARALELNÍ SVĚTY LEGENDY EMÖKE

Viktor Št'ástka (Pedagogická fakulta JČU, České Budějovice)

Novela Josefa Škvoreckého *Legenda Emöke*, jež poprvé vyšla před jedenačtyřiceti lety, v roce 1963, byla tehdejší literární kritikou (zde si vypůjčeme fragmenty recepcí ze záložky druhého vydání novely) přijata dosti rozporně. Na jedné straně se do hodnocení prózy propašovávaly takové kvality, jakými jsou autorova statečnost či autorská charakternost, jež asistují vyhrčenému estetickému názoru (Milan Jungmann), jindy je *Legenda* klasifikována jako kombinace jakési ořezané tragédie, tj. tragédie bez patosu, a ostrého, zřetelně zacíleného humoru, který atakuje lidskou nízkost a hloupost (Josef Vohryzek). Jaroslava Blažková si naproti tomu všimá materiálu novely a způsob jejího jazykového ztvárnění přirovnává k hudebním postupům, k jazzové improvizaci.

Jednostrannost, jasnost, jednoznačnost – tak charakterizují Škvoreckého prózu oba kritici, kombinace, spontánnost a živelnost – to je popis kritičky. Oba odlišné kritické proudy pak zmíněné atributy vyzdvihují, považují je za pozitivní a určující. Domnívám se však, že ona nezastřenost a zřetelnost jsou spíše jakousi receptivní pastí a že nezkrotnost improvizujícího jazzmana projevuje se bohužel povětšinou jen u práce s jazykem novely.

Ale tyto mé domněnky jsou jistě silně formovány dnešním čtením *Legendy Emöke* a dnešním čtením jejích tehdejších reflexí. A právě proto se zde nyní pokusím krátce popsat to, co pro mne z *Legendy* výrazně vystupuje dnes, při současné percepci, při současném čtení. Jsem ostatně přesvědčen, že je téměř nezbytné brát znovu do ruky texty, jež vznikly před delším časovým úsekem a jejichž autorům je nyní třeba osmdesát let. Jsem přesvědčen, že je nutné podrobovat již zrcadlené texty dalším a dalším čtením. I tak lze totiž rozhýbat tu podivuhodnou masu textů, kterou nazýváme literárními dějinami, i tak lze dát zdánlivě průzračným věcem nový a čerstvý smysl.

Legenda Emöke je souborem mnoha paralelních světů. Je to zvláštní prostor, v němž se snoubí světy příběhu, tedy událostí, dějů,

postav apod., se světy komentářů a světy metanarativů k těmto příběhovým univerzům. A právě ony interpretace a exegeze, jež jsou přítomny uvnitř samotného vyprávění a jež na něj fakticky nahlíží z vlastních pozic, jsou myslím jedním z primárních prvků, které definují tvář autorovy druhé knihy. Pojdme se tedy nyní pokusit nahlédnout do řádu a povahy tohoto sousvětí, jehož vesmírem hýbe ten, kdo je svým vlastním jménem podepsán pod *Legendou Emöke*, totiž Josef Škvorecký.

Nejvýraznějším ze světů obsažených v novele, je svět Emöke. Ten je autorem budován jako prazvláštní směsice erotizujících sil, jež jsou ovšem neustále rozměňovány mystickými kontrapunkty, naivním hledačstvím Boha, Nejvyššího, Dobra, Lásky – vše psáno s velkým písmenem. Živočišnost Emöke, jež proudí z její postavy „jakou mívají tanečnice, štíhlé jako noční lucerny [...] s řadry podobnými řadřům stylizovaných soch, jež neruší tu štíhlou, mladou symetrii těla v trikotu“, je strhávána její všudypřítomnou touhou po lásce psychické, netělesné, boží. Symetrie pružného těla je tak usouvztažňována s asymetrií tužeb, žádostivost a chtíč jsou drásavě naleptávány jejím přáním splynout s Ním.

Zásadní silou v tomto světě jsou pak průniky ze světa vypravěče. Tyto ataky svět Emöke výrazně dynamizují, zároveň však posilují explicitnost vyprávění, tedy hlavní zdroj degradace významového spektra. Hlas, který přichází z jiného světa, si zkrátka uzurpuje moc na smysl a význam. Čtenář se tak díky tomu stává pouze pasivním divákem, někým, kdo pouze přihlíží vyprávění. Emöke je díky tomu hotovým produktem, je určena, je definitivní. „Nebyla to dívka, jakým se člověk přibližuje v kavárně a řekne Smím prosit, slečno, a potom něco, že hezky hrajou a že má krásné šaty a jaké má telefonní číslo, a pak se na to číslo zavolá a ona buď nepřijde, nebo přijde, a když přijde, jde se zase tancovat a pak se už nemusí mnoho mluvit a záleží na tom, má-li člověk byt nebo garsoniéru nebo alespoň bytnou, která mlčí, a když nemá nic z toho, tedy dost peněz na dva pokoje v hotelu. Tohle však byla hluboká dívka a někde v hloubce její duše ležela ukryta životní filosofie a muselo se mluvit o té filosofii a jenom tak se k ní mohl člověk přiblížit, jinak ne.“

Avšak. Škvorecký svět Emöke přeci jen komplikuje. Ne že by jeho vypravěč ustal v mezisvětovém cestování – jeho hlas je stále imperialistický – ale stále progresivnější ironie při tlumočení Emöčiných promluv („Emöke pila čínský čaj, protože člověk nemá pít alkohol, protože alkohol ho sráží na nejnižší stupeň fyzická [...] a vyprávěla o stromech, které na sebe berou lidské choroby, stačí jemná jizvička v bříšku prstu a krůpěj krve vytvoří pouto, jímž člověk zůstává navěky spojen s tím stromem, vyprávěla o vlkodlacích, upírech, strašidelných domech“ atd. atd.) tento lehký opar ironie jednoznačnost světa Emöke již opatrně rozechvívá. Gradace postupného rozrušování Emöčiny aureoly, která je, jak si později ukážeme, v novele budována opět na konfrontaci více světů, se pak objeví v části, kde vyprávějící subjekt pozoruje Emöke jakoby z výšky, nezúčastněně, až medicínsky chladně: „Maďarka, nepřiliš inteligentní, nahlodaná tím šílenstvím metapsychologie, bůhvíjak svatá, odmítavá, snažící se obrátit jiné na svou víru.“ Vzápětí se však opět objeví sentence, jež hodnocení Emöke znova přesouvají směrem k adoraci: „[...] taková věc to byla, ne věc jedné noci, ale všech nocí, po mnoho roků, a ne vlastně věc nocí, ale dnů, vzájemné péče, manželské lásky a snášení dobrého i zlého, dokud smrt nerozloučí dva lidi. Takové to bylo s tou dívkou, s tou dívkou, s tou dívkou Emöke.“

Emöke je zkrátka a dobře vsazena do světa, jež je bohatý, mravný, vysoký. Tato laskavá tvář jejího světa je pak umocňována srážkou se světem ostatních ženských postav novely, je touto konfrontací posilována, stupňována. Svět ženy vedoucího konfekce v Pardubicích je líčen například takto: „[...] ožívala vždycky u oběda, ale ne proto, že by byla hltavá a lačná jídla, ale protože jídlo byla jediná věc, které v životě rozuměla, jinak pro ni všechno byla mlžina života, řízená světly bezpečných konvencí.“ O světě staré švadleny se dozvídáme, že „v životě neznala nic než pánské košile... že žila zakleta mezi prózou košil a primitivní poezií staropanenských snů“.

Vzato do důsledku, svět Emöke vlastně není vůbec takový, jaký jej sama zažívá, ale spíše takový, jak jej subjektivní hlas, v našem případě hlas vypravěče, hodnotí, jak jej komentuje, čím jej obklopuje. Emöke jako fikční postava je vlastně hrozně nesvobodná – smysl a význam jejích akcí je totiž hodnocením těchto akcí zpoza hranic

vypravěčova světa stlačován do jakýchsi sémantických mantinelů, z nichž ústí pouze jeden východ – a klíč k této bráně neohroženě třímá tvůrce celého sousvětí novely, její autor. Emöke je tedy trpnou obětí, na své vlastní akce nedokáže sama nahlédnout, nerozumí jim, protože význam těchto akcí je již předem dán. S Emöke tak trpí i čtenář, jež s otevřenými ústy pouze sleduje běh předložených světů. Charakter světa Emöke je autorem uhájen, deheroizace se nekoná, explicitnost a konfrontace umožňují tento svět opatřit významovou nálepkou, umožňují jej zařadit, katalogizovat.

Podobně je tomu i s dalším světem, se světem mužů. Se světem, z jehož hranic je ale subjekt vypravěče vyjmut – objevuje se opět jen jako návštěvník z jiného světa, jehož rolí je navštívený svět formovat, deformovat. Ale pozval-li se vypravěč do světa Emöke téměř výhradně jen pro její heroizaci, zde hraje hlavně sám na sebe. Svět mužských postav zde totiž slouží výlučně jako symbol pro nízkost a tupost, pro, řečeno s Josefem Vohryzkem, „duševní mrzáky, kteří neumějí a nechťejí žít naplno a kteří to nepřejí ani druhým“. S tímto světem však vyprávějící subjekt nemá nic společného. Je diametrálně odlišný, pohrdá jím, vysmívá se mu. V textovém sousvětí *Legendy Emöke* je nejvýraznějším symbolem pro shora nastíněné „nízkosti“ postava učitele. Málokdy je mu ale „dovoleno“ ukázat svou malost činy, akcemi. Jeho pobyt uvnitř světa duševních mrzáků je vyprávějícím subjektem opět převyprávěn, přetlumočen. „On vykládal pak sám o ženských, slova plná oplzlých představ, vulgární, sprostá se mu valila z huby, z toho králičího mozku, a hluboce mě skličovala“; „psal jí dopisy učitelským krasopisem a básně, které jako by už někde četla (učitel měl starou příručku milostné korespondence s milostnými verši anonymních básníků, které si přizpůsoboval okamžité potřebě)“; „v mozku se mu převalovalo těch několik myšlenek, které měl v moci, ne myšlenek, ale konverzačních schémat, a vždycky čas od času popošel k ní a některé z nich vytáhl a použil“ atd. atd.

Jako by měl strůjce předkládaného souboru světů strach, že postava učitele začne jednat jinak, že u Emöke bude mít i přes svou nízkost úspěch. Proto raději opět minimalizuje jeho konání, jeho svět pouze převypravuje, tlumočí. Ale jsou tu i další prostředky. Přestože jsou promluvy postav v první části novely sloučeny (bez grafického

odlišení) do mohutných proudů vypravěčských monologů, řeč učitele je vždy odlišena uvozovkami. Tak může jeho hloupost a podlost z textu lépe vystoupit, i tak se stává obraz charakteru jeho světa více explicitním.

Takto připravený prostor pak umožňuje přejít k přímé komparaci světa vypravěče se světem učitele, respektive se světem ostatních mužských postav *Legendy*. Postava subjektu, který vypráví, z tohoto srovnání samozřejmě vychází kladně. Kladné znaménko si vypravěč opatřil mimochodem již dříve – svou mocí vůbec hodnotit (má ji v novele jako jediný). Nyní tedy dochází i na otevřený „souboj“ s ostatními, o jehož férovosti jsme však nuceni pochybovat, protože se odehrává v intencích pravidel, jež určuje pouze jedna strana, a to strana vyprávěcího subjektu: „Tohle však byla hluboká dívka a někde v hloubce její duše ležela ukryta životní filosofie a muselo se mluvit o té filosofii a jenom tak se k ní mohl člověk přiblížit, jinak ne. Učitel to ovšem nevěděl a vyřázel skřeky, prskal vulgárními slovy, oplzlými schématy konverzace z tancovaček, vtipné konverzace venkovských a předměstských seladonů...“

Podobně ostrých střihů, kdy se na malé ploše dostane do sváru učitelovo křupanství s vytříbeností a intelektuální zdatností vyprávěcího subjektu, nalezneme v *Legendě* veliké množství. Vždy jde o jasnou a zřetelnou demonstraci statutu, která není gentlemanská, která nic nemaskuje a jejíž směřování končí kdesi u výsměchu všemu nízkému. Vypravěč si vyrovnává účty s malostí skrze postavu učitele (a v malé míře i skrze několik dalších mužských postav – zde hlavně skrze kulturního referenta rekreačního střediska), učitel je symbolem, do kterého lze kdykoliv kopnout, a to postava vypravěče činí vždy z pozice moci, kterou se sama obdařila. Rozdílnost statutů je pak, jak jsme již viděli několikrát, prezentována těsným explicitním srovnáváním: „[...] neumí o mnoho víc, než se podepsat, usmoleným krasopisem, který je přežitkem ještě z c. a k., a nezná o mnoho víc než čtyři základní početní úkony a trojčlenku a stručný přehled českého dějepisu... dovede roztřídit vulgární zvířenu této země na savce, ptáky a bezobratlé, ale neví nic o Dollově zákonu ireverzibility... a celý život je zvyklý intelektuálně převyšovat své okolí šesti až jedenáctiletých žáčků; věděl

tedy, že moje vzdělanost... je větší, působivější než jeho a proto mě zlýma a bezmocnýma očima slabšího, odstraněného, handicapovaného sledoval na parketu, kde jsem tančil s Emöke.“

Učitelův svět je tak postavou vypravěče interpretován a komentován, opět bez větší možnosti bránit se těmto tlumočením jakoukoliv akcí. Učitel je ve své bezmocnosti nemilosrdně ponechán, není mu dopřáno opustit hranice svého světa, zatímco vyprávěcí postava se v klidu, po dobře vykonané práci, může navrátit zpět. Zpět do světa neomezené moci, do světa, který jediný platí za správný a mravní, do světa, kde se tvoří zákony pro ostatní spolusvěty. Dodejme jen, že největší výpad zažije učitel (a s ním samozřejmě šosáctví a malost) ve scéně ve vlaku, kde se mu dostane „nejhlubšího pokoření jeho života, byl-li to vůbec život“, kde dochází zároveň k obžalobě a pomstě všem „podlidem“, kde postava učitele *de facto* umírá zaživa.

Jediným momentem, kdy se vypravěč přihlásí ke své slabosti a kdy téměř splyne s živočišností učitelovou, tak zůstává pouze úsek, v němž se objevuje přiznaná a zveřejněná fyzická touha po Emöke: „[...] a tu jsem náhle začal, jako učitel, také toužit po tom těle, které bylo štíhlé a pevné, po nadrech, která nerušila jeho symetrii.“

Posledním světem, který zde zmíním a jehož existence je nejvíce diskutabilní, je svět autora. V *Legendě* se totiž vyskytuje nápadné množství pasáží, kde má čtenář plné právo se ptát, zda nejde o mínění, názory či soudy pocházející právě od autora. Jsou to pasáže, v nichž si postavy (nejčastěji jde o postavu vypravěče) nárokují svými tvrzeními platnost ve světech stojících mimo text. Na straně 13 druhého vydání *Legendy* najdeme tuto sentenci: „Jak se to stalo? zeptal jsem se ironicky, neboť byla štíhlá jako tanečnice a tanečnice sice často chodí do kostela a klekají a křižují se, ale v Boha nevěří, totiž nepřemýšlejí o něm, mají ho jako pověru, podobně jako na sebe nechávají plivat, než vstoupí na jeviště, než nasadí profesionální úsměv a vběhnou miniaturními krůčky do záře reflektorů.“

Jistě, již výše jsme viděli, že *Legenda* obsahuje obrovské množství komentářů a interpretací, jejichž původcem je rovněž vypravěč, ale jejich cílem byly vždy jen a pouze světy textu. Ukázali jsme si rovněž, že komentování a výklady jednotlivých světů, stejně jako jejich vzájemné prolínání a střety jsou vlastně základním stavebním

prvkem novely *Legenda Emöke*. Ale výroky, jež jsou součástí textového světa a jež se zároveň, chtě nechtě, otevírají k možnostem jejich verifikace, musí nutně změnit náš pohled na „nestrannost“ vypravěče. V *Legendě* zkrátka objevíme mnoho atomů, z nichž se mohou skládat jak světy textu, tak i světy fyzikálně zachytitelné, světy naší každodenní zkušenosti. A právě v těchto momentech myslím dochází k jakémusi zapomenutí se vypravěče, jenž se na okamžik mihne na scéně s maskou (tváří?) autorovou. Jinými slovy, v *Legendě* máme několik možností spatřit samotného tvůrce předložených světů, ba co víc, máme možnost podrobit jeho slova pravdivostnímu soudu, který zasedá vně fikčního textu. Máme tak tedy v souhrnu možnost nahlédnout i do světa autora, do světa, který je jinak ve většině případů i tím nejsubjektivnějším vypravěčem zamlžen, zašifrován, rozostřen.

Legenda je však tak mistrně (promiňte mi ten výraz) vyrobena, že pasáže komentářů, vztahujících se ke světům textu, a pasáže, řečeno s Ejchenbaumem, teoretických odboček, se všemožně proplétají, mísí se s citacemi promluv i s různými formami řeči postav, myšlenky postav přecházejí ve vypravěčské komentáře atd. atd., že možnosti vstupu do autorova světa stávají se docela detektivní činností. Tak například na straně 14 se objeví metanarativ, který téměř nepozorovaně přejde v klasické vyprávění: „Mezi věřícími a nevěřícími není dorozumění, ale hradba, ocelový pancíř, o nějž se argumenty lámou. Dělal jsem, co jsem mohl, abych jí vysvětlil...“

Ano, můžeme se často domnívat, že vidíme autorův svět, dokonce v *Legendě* nás toto může přepadávat téměř neustále, ale jediné právo na tuto domněnku můžeme mít jen v momentě kontaktu s teoretickou odbočkou, s metanarativem chcete-li.

Legenda Emöke poskytuje mnoho dalších možností k exkurzům do obsažených světů, ale myslím, že pro dnešní účely jsem toho namluvil až dost.

Na závěr tedy jen krátké shrnutí. Komplexní univerzum *Legendy Emöke* je zaplněno mnoha světy, jež jsou paralelní a jež jsou téměř neustále atakovány nejvyšší možnou mocí, a to mocí přicházející ze světa vyprávěcího subjektu. Ten si nenechává ujít žádnou příležitost k zásahu, což má za následek několik důležitých věcí. Jednak se možná až příliš hlasitě objevuje hlas vypravěče, který je vševědoucí,

všeznající a který výrazně moralizuje (ano, to je ona Jungmannem vyzdvihovaná jednostrannost a vyhrocenost), což je na tak malé ploše, jakou je novela, dosti rušivé, a jednak tímto dochází k chycení čtenáře do pastí, z níž může jen pasivně přihlížet vyprávěným dějům. Mnohem závažnější je ale nesvoboda, která obsažené světy obklopuje. Jejím zdrojem je diktatura vypravěče a autora, z jejichž vlivu se postavy ani na okamžik nemohou vysmeknout, postavy zde nena- leznou prostor pro vlastní, svobodné jednání, schází jim pohyb apod. Mají svůj osud již předem napsaný, jejich možné směřování je čtenářem přečteno ještě dříve, než se dokáží rozhýbat, atak vypravěčského a autorského světa je zkrátka tak zásadní, že nelze jednat jinak.

Tato diktatura, jež se díky bohu odehrává jen v rovině fikce a jejího vytváření, mne přesvědčuje o tom, že *Legenda Emöke* není až tak prózou o nenaplněné lásce apod., ale že její vnitřní zákony a pravidla, to, jak je svým autorem zkonstruována, tím, co je vysoko nad ní (a co není na první pohled třeba vůbec vidět), tím vším, že je *Legenda Emöke* textem o nesvobodě, o rizicích, jež přináší koncentrace moci, textem o ohrožení nesvobodou. A to, že jsem zde často k tomuto textu byl kritický, vůbec neznamená, že by Škvoreckého novela ztratila po čtyřiceti letech drive – spíše naopak. Je to totiž kniha plná provokací a pastí a já jsem pouze jedním z těch, co se nechal polapit a vyprovokovat.

DVOJÍ OPTIKA POSTAVY ŽIDOVSKÉ DÍVKY V TEXTECH JOSEFA ŠKVORECKÉHO

Alena Zachová (Pedagogická fakulta, Universita Hradec Králové)

S postavami židovských dívek nebo mladých žen s osobní zkušeností holocaustu se v textech Josefa Škvoreckého, stejně jako s celým jeho fiktivním světem, seznamujeme ponejvíce prostřednictvím vypravěče – reflektora v ich-formě, který v textu zaujímá tu zvláštní roli, že existuje pouze ve své vlastní promluvě a zobrazované události jsou představovány prostřednictvím jeho vnímání a hodnocení, prostřednictvím jeho způsobu vidění světa.¹

I když se postava židovské dívky vypořádávající se s válečnými zkušenostmi objevuje v řadě Škvoreckého děl,² za reprezentativní představitelky lze pokládat především Rebece z povídkového souboru *Sedmiramenný svícen* a Lenku z románu *Lviče*.³ V obou těchto textech je děj zasazen do počátku padesátých let a vypravěčem je mladý muž, prožívající s židovskou dívkou milostný vztah. Příběh o Rebece je z roku 1958, *Sedmiramenný svícen* vyšel v roce 1964, román *Lviče* byl dokončen v roce 1967, vydán byl o dva roky později. Časový rozestup mezi dobou, v níž se děj odehrává, a dobou vydání textů je téměř zanedbatelný, o to zajímavější je umělecké ztvárnění poválečných událostí v relativně krátké době od jejich ukončení.

Způsob, jakým autor zobrazuje postavu židovské dívky v uvedených textech, je charakteristický nejen pro jeho poetiku, ale pro utváření jeho hodnotového univerza obecně.

Primární postavení zaujímá již zmíněný vypravěč, jeho perspektiva je však ve sledovaných textech rozdílná, vyplývá z rozvržení vzájemných vztahů mezi hlavními postavami. V *Sedmiramenném svícnu* lze poměr hlavních aktérů označit jako partnerský, ve *Lvičeti* představuje hlavní hrdinka pro vypravěče záhadu. Zatímco Rebecka Dannymu vypovídá svoje zážitky a Danny je doplňuje vlastními zkušenostmi, Karel Leden ve *Lvičeti* odhaluje tajemství slečny Stříbrné deduktivní metodou a román je vystavěn na detektivní zápletce. Optika zobrazení postavy židovské dívky je naopak v obou textech shodná, její válečné zážitky nejsou prezentovány přímo, nýbrž skrze vypravěče – mladého muže s odlišnými životními zkušenostmi.

Další relevantní skutečností je věk hrdinů – válečné události prožívají na přelomu dětství a dospívání, samotný děj se odehrává o několik let později. Subjektivní rovina jejich příběhu je dále včleněna do společenského kontextu, vypravěč zaznamenává explicitní i implicitní reakce okolí, vyprávěné události se vřazují do soukromého stejně jako do veřejného času a prostoru.⁴ Významová a hodnotová posloupnost informací v textech potom vypovídá o poválečné společenské atmosféře a problematice holocaustu z pohledu obětí a většinové společnosti.⁵

V *Sedmiramenném svícnu* se prolínají dvě zkušenostní roviny, Rebeckina zastupuje v textu hledisko přímé oběti holocaustu, Dannyho osobní válečné zážitky z rodného K. se více vztahují k dobovému společenskému kontextu, v textu představovaném povídkami o panu učiteli Katzovi, panu doktoru Strassovi či o rodině bratrů Löblů v příběhu Mifinky a Boba Zabijáka ap. Přes rozdílné zkušenosti a nesouměřitelnost prožitků hlavních hrdinů jsou však konkrétní Rebeckiny vzpomínky a výpovědi, vztahující se k traumatickým válečným událostem, s Dannyho zážitky komplementární a porovnatelné, oba vyprávějí typově podobné příběhy (např. o at-

1 Viz TODOROV, Tzvetan: Kategorie pohledu. In: *Poetika prózy*. Praha, Triáda 2000, s. 47–56.

2 Např. postava Jany v povídce Špinavý, krutý svět (1955). In: ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky. Spisy Josefa Škvoreckého*. Praha, Ivo Železný 1994, s. 164–190. Vypravěč postavu Jany charakterizuje: „... a pak mi ukazovala fotografie. Byla to historie všeho živého. Půvabná hubená dívka, když se vrátila z Terezína ... a pak ta skutečnost proti mně, stárnoucí, chvílema hezká, chvílema moc ne, holka s komplexem válečné nedovzdělanosti v mozku.“ (s. 166).

3 ŠKVORECKÝ, Josef: *Sedmiramenný svícen*. Praha, Svaz protifašistických bojovníků v nakl. Naše vojsko 1964. Texty vyšly také v první části souboru povídek *Hořkej svět* vydaného v roce 1969, v nichž však příběh o Rebece tvoří samostatnou stejnojmennou povídku. Román *Lviče* vznikl v roce 1967 a v Československém spisovatelství vyšel v roce 1969.

4 K tématu viz PECHAR, Jiří: *Být sám sebou*. Praha, Hynek 1995, s. 136–137.

5 K problematice hlediska oběti a pronásledovatele blíže GIRARD, René: *Obětní beránek*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1997.

mosféře nástupu fašismu, o odchodu židovských obyvatel do transportů), i když z odlišných stanovisek – Rebeka vypráví o své cestě do Terezína, o útěku a smrti bratra, nikoliv však již o pobytu v koncentračním táboře samotném – Dannyho zážitky souvisejí se změnou postoje většinové společnosti k lidem – nejdříve obecně váženým (vypravěč vzpomíná na lékařovu obětavost, na trpělivost a toleranci svého učitele němčiny) – později postupně ostrakizovaným. Veřejné označení žlutou hvězdou způsobuje nejprve vzájemnou rozpačitost při setkávání, později je situace dovršena jejich odsunem z města.

Důsledkem tohoto způsobu zobrazení – tj. důsledkem uplatnění více pohledů na jedinou událost – je nejen ucelenější výsledný obraz, ale i struktura dané existenciální situace, zakládající možnost dalšího vrstvení významů v textu. Výpověď řady postav je dále filtrovaná a zužovaná do výpovědi jediného vypravěče a mj. způsobuje i onu dvojí optiku zpodobnění dívčích hrdinek – zprostředkovatelem jejich příběhů se stává vypravěč, věkově odpovídající svým dívčím protějškům, který významově dotváří a obohacuje výsledný obraz o vlastní zkušenostní potenciál i celkový kontext.

Příkladem může být Rebečina emocionální výpověď o otci jako o zbabělci, protože se fašistům nepostavil na odpor (mimo Rebečino vyjádření a hodnocení se vypravěč – a potažmo ani čtenář – o jejím otci z textu nic bližšího nedozví). Analogické příběhy Dannyho, v nichž se lékař Strass nebo učitel Katz zachovali stejně bezmocně jako Rebečin otec, i když ve skutečnosti to byli stateční a moudří lidé, prozrazují, že důvodem tohoto Rebečina nekompromisního hodnocení je především její bezradnost nad vzniklou situací, nemožnost odpovědět si na otázku, co si má se všemi těmi traumatizujícími zážitky počít, osvětlují její zlobu, která se obrací proti otci, protože ji nedokázal od této situace uchránit. Paralelní, ale odlišné pohledy Rebečky a vypravěče na stejné události dotvářejí tragiku výsledného obrazu, vyvolávají vnitřní napětí a zakládají polysémantičnost textu.

Obdobnou optikou – zužování výpovědí různých postav až k jedinému vypravěči – je zachycen i příběh o smrti Rebečina bratra: „Vyprávěla o tom; vyprávěl jí to starý penzionovaný policista [...] viděl je [...] Řekl jí: Víte slečno, povídám si [...]“⁶ atd. Lze říci, že zdvojená

nebo znásobená optika vyprávění a zpodobňování postav se neobjevuje pouze v případě postavy židovské dívky,⁷ je pro autora symptomatická a představuje jeden z charakteristických rysů jeho tvorby.

Vrstvení významů postupuje od prvoplánové dějové linie, která souvisí s prožitky hlavních hrdinů, k obecnějším rovinám, zaznamenávajícím proměny a pohyby ve společnosti, do jejíhož kontextu je příběh zasazen, konkrétně např. zachycuje následky rozpadu nebo násilného rozrušení organické sktruktury společenství ve válečném i poválečném období. Jak uvádí René Girard,⁸ vnitřní soudržnost společenství je stvrzována systémem zvyklostí, gest, slov, tj. kulturou, která má eliminační funkci a která zajišťuje všem jejím členům jistý statut. Danny např. vzpomíná na Löblovu rodinu, v níž každý ze tří bratrů měl přezdívku, srozumitelnou celému společenství, Masolöbl obchodoval s masem, Močkalöbl sedlačil a Čubkalöbl nedostal své jméno proto, že by obchodoval se psy, jak informuje vypravěč, ale zval si do své vily dámy pochybné pověsti. I když poslední z bratrů byl jakousi černou ovčí rodiny, společností byl obecně přijímán shovívavě, malý Danny byl dokonce rodiči poslán do jeho domu s jakýmsi vzkazem a i o příčinách jeho smrti se hovořilo pouze v náznacích a šeptem. Je-li prostředí přátelské, vnitřní struktura společenství je volná a zajišťuje i značnou míru tolerance. Je-li však toto prostředí násilně rozrušeno, jako se stalo během druhé světové války, nastává kolaps organické struktury. S následky takového násilného rozpadu se nejvíce potýkají právě její oběti.

V rodinách, v nichž většina příslušníků během války zahynula, se museli ti, kteří přežili, vyrovnávat s celou řadou nových skutečností – museli se smířit se ztrátou blízkých a začít znovu nějakým způsobem žít – připomeňme například Rebečiny pocity vetřelce, když byl byt jejích rodičů i strýce obsazen cizími lidmi. Pocity viny, hanby a zklamání prožívala většina válečných obětí také proto, že lidé často odmítali poslouchat a uvěřit jejich zkušenostem, protože by potom v mnoha případech sami museli zásadně přehodnotit svůj vlastní život.⁹ S novou

⁷ Podobně je utvářena například i postava Emöke.

⁸ GIRARD, René: *Lež romantismu a pravda románu*. Praha, Československý spisovatel 1968.

⁹ Blíže TODOROV, Tzvetan: *V mezní situaci*. Praha, Mladá fronta 2000, s. 259–260.

⁶ ŠKVORECKÝ, Josef: Rebeka. In: *Hořkej svět*. Praha, Odeon 1991, s. 50.

situací a s narušenými mezilidskými vztahy se vyrovnávala ovšem i většinová společnost, v krizovém období často vybočuje ze zaběhnutých norem i chování mnoha jedinců. Jako příklad lze uvést zapřené a ukradené šperky Rebečiny rodiny středostavovskou paní Růžičkovou, která tímto aktem popřela veškeré hodnoty patřící k její společenské vrstvě – před válkou by bylo podobné chování zřejmě nemyslitelné, neboť rodina paní Růžičkové by propadla obecnému odsouzení.

Pokleslost a narušenost přirozené společenské hierarchie – po válce pokračující v dalším totalitním systému – lze sledovat ve *Lvičeti* především na postavě šéfa Procházky, který se neostýchá zveřejňovat rasistické a protižidovské názory a opět nikdo ze společnosti proti tomu ani neprotestuje, toto chování je společností tolerováno, i když s ním řada lidí vnitřně nesouhlasí.

Danny pocítuje s Rebekou velký soucit a také ho dává najevo, polylá slzy, ptá se jí, jak to mohla vydržet, a na rozdíl od Karla Ledna je spoluúčastný na jejím vyprávění. Pro Ledna se slečna Stříbrná stává především předmětem milostné touhy, jak však postupně rozkrývá její příběh, začíná i u něj převažovat soucit s Lenčiným osudem nad mužskou ješitností a touhou pomstít se za to, že ho odmítla.

Lenka i Rebeka jsou velmi mladé, v době války jim bylo kolem čtrnácti let, přišly o všechny příbuzné a byly svědky otřesných událostí. Rebeka část zážitků vyprávěním verbalizuje, slečna Stříbrná o nich nemluví. Jejich reakce na prožité zkušenosti odpovídají dané situaci, reagují emotivně a svým způsobem nepřiměřeně, protože se zaměřují proti následkům, nikoliv příčinám svého utrpení (Rebečina lítost se obrací proti otci a rodině, zastupující obecně dospělé, kteří ji neodkázali ochránit, Lenka se mstí za neštěstí své sestry a tím i za svoje trápení na bezzásadovém kariéristovi Procházkovi, kterého sestra milovala a on ji opustil, přímo však její smrt nezpůsobil – jiná otázka je, nakolik ji způsobil svým chováním nepřímo), obě se pokoušejí žít nový život, ale je to pro ně téměř nemožné. Rebeka, jak naznačuje vyprávěč, se nedožila konce roku 1952, Lenka si vymyslela vlastní, avšak značně problematickou pomstu. Dnes, téměř po padesáti letech od napsání textů je zřejmé, že lidé s podobnými zážitky se s nimi nedokázali vyrovnat ani po řadě desetiletí, a to ani

v případě reflexe – tedy intelektualizace událostí, které hlavní hrdinky ve svém věku a v bezprostřední blízkosti konce války nebyly a ani nemohly být vůbec schopné.¹⁰

Josef Škvorecký v uvedených příbězích nabízí čtenářům nejen zajímavé typy vyprávěcích technik a čtivé příběhy zachycující složitou poválečnou dobu, ale významově přesahuje do univerzálnějších rovin, neboť odhaluje jeden ze základních mechanismů totalitní společnosti. Na konkrétních příbězích ukazuje způsoby rozrušování přirozených lidských vazeb a společenství. S důsledky tohoto násilného aktu se obtížně vyrovnáváme až do současné doby. Rovina nadčasovosti je v uvedených dílech realizována skrze etický rozměr, který je pro autora a jeho umělecké texty charakteristický.

10 TODOROV se v cit. d. zabývá problematikou obětí holocaustu, které se nedokázaly s válečnými zážitky vyrovnat ani po několika desetiletích od konce války a v mnoha případech nakonec ukončily dobrovolně svůj život (viz např. Primo Levi).

LEGENDA RED-MUSIC JAKO EMOCIONÁLNÍ KRÉDO GENERACE

Irina Poročkina (Petrohradská universita, Rusko)

Chci přednést několik myšlenek, možná, že ne vždycky souvislých, ale určitě souvisejících s tématem tohoto referátu, několik myšlenek, které vznikly při čtení děl Josefa Škvoreckého.

Známý literární vědec Michail Bachtin jednou řekl: „Cizí vědomí (myšlení) není možno prohlížet, analyzovat, prozkoumávat tak jako věci, předměty, – s ním je možno jen dialogicky komunikovat.“ (*Красная книга культуры*. Москва, 1969.)

Chtěla bych se tady pokusit o dialogickou komunikaci – podle Bachtinova výrazu – s některými díly, slovy a myšlenkami autora *Prima sezóny*, *Bassaxofonu*, *Red-music* a dalších děl, ve kterých zobrazil svá jinošská léta a vstup své generace do říše touhy a naděje, rozčarování a zoufalství, lásky a zrady – totiž do říše dospělých lidí.

V těchto prózách se Josef Škvorecký vrací do dob, kdy dospívání mladého člověka probíhalo v podmínkách stálého nebezpečí a naprostého bezpráví obyčejných lidí za depresivního okupačního režimu.

Přitom „všechno v životě bylo svěží – protože nám bylo šestnáct, sedmnáct“, píše autor (*Red-music*, Toronto 1982, s. 9). A právě tehdy do života těch mladíků vstoupil jazz. Jako hudba a jako pojem. Jazz jako nástroj všech jejich činů, jako způsob jejich života. Tehdy se vznítit

„tento nečekaný požár,
který se nepodařilo uhasit“.

Toto jsou verše z básně Jaromíra Hořce Noční hudba. Skoro totéž psal Škvorecký v knize *Jazzová inspirace* (spolu s Lubomírem Dorůžkou): „Hudba, poezie a lidé se měnili, ale jazzová inspirace zůstávala.“ (*Jazzová inspirace*. Praha 1966, s. 9). A dále: „[...] jazz [...] začíná spoluvytvářet dobové prostředí a jeho typickou atmosféru. Stává se zvukovou kulisou nového velkoměsta, dokresluje duševní život člověka dvacátého století...“ (tamtéž, s. 14).

Jazz, namířený kdysi proti otrokářství, zachovává ve svém mysteriálním jádru náboj demokratické výbušnosti a lidé „postižení“ jazzem se stávají rebelanty. Americký politolog a hudebník, profesor Kalifornské university Michael Urban, který právě vydal knihu *Rusko přijímá jazz*, tvrdí, že hudební kultura mění společnost. Jazzová hudba, která zakotvila v Evropě od dvacátých let minulého století, vyzývala a vedla k její demokratizaci.

Poezie, výtvarné umění a plastika – to jsou oblasti, ve kterých Škvorecký především nacházel spojení s jazzem, mylně se domnívaje, že on sám psát o jazzu nemůže, jelikož není básníkem. Ale dá se tvrdit, že prozaik Škvorecký se stal básníkem jazzu ve svých prózách, jazzové reminiscence jako vytrvale se opakující chorus se v jeho díle prolínají a v tom je jeho přínos světové literatuře. V tvorbě spisovatele se jazzová hudba stala obsahem tvůrčího činu slovesného, ztělesnila se v prozaických slovesných útvarech.

Prima sezóna je půvabný román, který vysoce jemně otevírá čtenáři svět dospívání chlapce, pro něhož „všechno v životě bylo svěží“. Před námi je řetěz variací jednoho citu – probouzející se sexuality, emocionálního napětí. Slovesné tvary a hrdinovo chování záleží na okolnostech. Ale to všecko – velice citlivě – prozrazuje jinošské snažení přiblížit se k pochopení tajemství ženské bytosti, jsoucnosti ženy, ženské odlišnosti od jsoucnosti mužské. Mučivá a nikdy nerozlučitelná záhada je v románě neoddělitelná od jazzové hudby. Román (tak sám autor určuje jeho žánr) je celý prosycen jazzovými pasážemi.

Prima sezóna, *Bassaxofon*, *Eine kleine jazzmusik* jsou osobitá umělecká zobrazení emocí mladých lidí, které okouzlovaly zvuky big-bandů a vedly je do krajiny emocionální a sociální svobody, stávaly se Legendou mladých duší. Jazz je další opojení, další nekonečně přitahující sladké tajemství, které pronikavě popisuje Škvorecký.

Své romány a povídky člení autor na kapitoly a přirovnává je ke kansaským riffy (*Samožerbuch*. Praha 1991, s. 330. 1. vyd.: Toronto 1977).

„Hrál jsem, nekoukal jsem do not, za mnou Benno na sordinované trumpetě plakal a plakal a Lexa kvílel v závratných výškách na

klarinetě...Bennova trubka mluvila, Harýk se skláněl nad kytarou, snad ji objímal, ostré, lkavé akordy...Strašně smutná krásná muzika mě vzala do svého utěšitelného náručí, přede mnou se otáčeli holky a kluci, Venca Štern se rozezněl jako zvon, jako hrana lásky... nebo čeho... mládí...“ (Praha 1990, s. 203. 1.vyd. Toronto 1975). – čteme, nebo dokonce spíš slyšíme v závěrečných slokách nesmírně „svěží“ a jazzem prosycené *Prima sezóně*.

Danny Smiřický, původ jehož jména popsal autor v *Samožerbu-chu*, Danny Smiřický z *Prima sezóny* překračuje do jiných opusů Škvoreckého, ne vždy pod týmž jménem, ale vždy si zachovává osobité rysy toho „prvního“ Dannyho, do kterého se čtenář zamiloval už ve zmíněné *Prima sezóně* a často mu i nadále odpouští občas pochybné myšlenky a ne vždycky vzorné chování zralejšího hrdiny Škvoreckého.

Na jaře roku 1958 udělal spisovatel tečku za poslední větou na poslední stránce ještě jednoho románu o lásce a jazzu. Byla to *Legenda Emöke*. Satirický román, ve kterém postavy jsou spíše figurkami, ztělesňujícími lidské vlastnosti, vypěstované dobou, a proto ani nemají osobní jména – s jedinou výjimkou hlavní postavy – Emöke. A zase jako v *Prima sezóně* záhadná, půvabná, nesmírně přitažlivá žena; milostná honička a jazz jako duchovní náplň vnitřního dramatu hlavního hrdiny. Hrdiny, ve kterém rozpoznáváme mladičkého Dannyho z *Prima sezóny*, už ne dychtivě očekávajícího životní překvapení a kamarádsky naladěného ke svému okolí. Teď je to mladý muž, který ztratil životní iluze a stal se člověkem ironického, dokonce občas cynického smýšlení, ale který najednou prožívá mohutné vzplanutí lásky a soucitu s krásnou, tragickou ženou. Opravdový cit, který vyprýštil v bluesových slokách, opojení hrou saxofonu a najednou obrozující víra ve štěstí – to jsou nejlepší a nejpůsobivější stránky románu. Tklivé motto jinošských let – žena a jazz jako největší fenomén života.

„Jazz je pro mě poezie, a já jsem epik, vypravěč... Proto jsou moje stránky zasvěcené jazzu tak nečetné,“ napsal Škvorecký (*Samožerbuch*, s. 329). Ale můžeme říci, že tyto stránky jsou ve většině případů nejzřetlivější. Zaujatost tématem pomáhala autorovi při jejich napsání. To vnitřní napětí, které je doprovází, nachází u čte-

nářů živý ohlas, rozněcuje zapálení pro jazz. *Bassaxofon*, „napsaný za dva dny, *Legenda Emöke* (ta za tři), dvě novely, s jejichž textem jsem nemusel zápasit: přišly na svět bez škrťů a bez pilování, z jedné vody načisto“ (tamtéž).

Jazz formoval představy o dobru a zlu v mladých duších i v jiných evropských zemích, postižených totalitarismem. Ruský básník, esejista, literární vědec a překladatel Igor Inov prožil v mládí (ale i později) tíhu jazzového undergroundu v Rusku – tehdy Sovětském svazu. Zakázané ovoce ochutnal Inov ještě za raného jinošství, z něhož čtyři válečné roky padly na studium ve vojenském námořnickém lyceu. Universitní mládí Igora Inova a jiných fanoušků jazzu se oprostovalo od dogmatismu totalitární vědy potajmu duševně odpočívajíc za bluesovými klavírními nahrávkami ve vylidněné fakultní aule. A také na skoro ilegálních schůzkách swingových jazzových nadšenců v těsných leningradských bytech po nedávné blokádě města na Něvě. Panující vládní ideologie odmítala tehdy jazzovou hudbu jako „křečovitou a epileptickou“, spatřovala v ní výraz „degradující buržoasní kultury v USA“ (Большая советская энциклопедия, Т. 14. Москва, 1952, с. 200) a nebezpečí pro neuvědomělé sovětské občany.

Сегодня он играет джаза,

А завтра родину продаст,

psal známý sovětský básník. (Pro informaci: jazzové obrození u nás se datuje koncem padesátých let.)

„Zaujat psaním vlastních věcí a skličován vědomím, jak ten život nezadržitelně plyne do moře, jsem stále míň překládal cizí poezii a prózu,“ psal Igor Inov. „Najednou mi však přišla do ruky *Legenda Emöke* od Josefa Škvoreckého. Così ve mně šplouchlo. Mám rád tyto nové variace věčných motivů... Lyrismus se v *Legendě* družil s filozofií, ironie, řečeno slovy B. Hrabala, s krasosmutněním, jehož zdrojem je touha po absolutní lásce, duchovním souznění a zároveň zjištění, jak vzácné, ba povětšinou nemožné je toto dokonalé splnutí srdcí a duší. Možná,“ pokračoval Inov, „že právě proto tato novela nese název *Legenda*. Ano, je to příběh, konkrétní příběh, ale je to i něco obecnějšího, je to metafora, mýtus, legenda, která živí naději a věští smutek.“ (INOV, Igor: *Návrat k Legendě*. Danny 1, 1990, č. 4/5, s. 8).

Je to příběh, dodáme my, který se v rozhodujícím okamžiku, kontrastu děje, odehrává za stálého doprovodu jazzu. A to je ten hlavní bod všech jazzových legend Josefa Škvoreckého. Inov se snažil vydat ruský výbor z novelistiky českého autora, výbor, v němž, jak psal, „by se spolu s houslemi Prima sezóny, trumpetou válečných a trubkou detektivních povídek znovu ozval saxofon Legendy Emöke“. (tamtéž, s. 9)

Většinu tvůrců málo zajímá to, co už vydali, spisovatelé obvykle zanechávají své výtvořiny napospas čtenářům a kritikům. Jiná témata, jiní hrdinové je uchvacují a vlekou dále při psaní nových děl. Od těchto tvůrců se Josef Škvorecký liší tím, že se rád vrací ke svým dílům, zkoumá je a vysvětluje čtenářům – občas možná i sobě samému – proč to bylo napsáno tak nebo jinak, hledá původ svých románových hrdinů a situací, ve kterých jednají, hodně vzpomíná. Tak vznikly *Red-music*, ale ještě dříve *Eine kleine jazz-musik*, pak *Samožerbach*.

Pojem logického povídání o životě a pojem uměleckého zobrazení života se zásadně liší, i když se stává, že se navzájem doplňují. „Dogma a představa jsou brýle. Od dýchání živé skutečnosti se brýle opocují a přes jasné pojmy nic nevidíme... Je třeba popisovat jen obsah všech zkušeností, které nosíme v sobě,“ psal veliký ruský symbolista Andrej Bělyj. Život se začne jasně ukazovat – podle myšlenky Bělého – jen v jeho uměleckém zobrazení, žádné jasné pojmy to nedovedou.

Josef Škvorecký naopak cítí nedostatečnost jen uměleckého zobrazení a balancuje mezi oběma způsoby interpretace skutečnosti. Svoje umělecké zobrazení se snaží doplnit vysvětlením, upřesněním, vzpomínáním, ale při tom neoklešťuje „živou skutečnost“. Jeho *Red-music* je spíš povídka než úvod ke knize *Dvě legendy*. V obsahu existuje, ale z názvu celé knihy vypadla. V jakém žánru je napsána *Red-music*, která vášnivě kreslí tragickou podobu času 40. – 50. let minulého století a mimovolně nutí čtenáře, aby si v paměti vybavil vlastní zkušenosti z tohoto období? *Red-music* se stala druhým dílem spisovatele, které s velkým zaujetím a duševním rozechvěním přeložil do ruštiny Igor Inov.

Zdá se, že *Red-music* ve zmíněné knize je spíš třetí legendou, legendou jazzu, která byla zakleta v generacích, dospívajících za totalitních evropských režimů a stala se jejich nástrojem odboje a jejich emocionálním krédem.

A úplně na závěr můžeme říci, že tvorbu jemného lyrika, moudrého a pronikavého prozaika lze přirovnat ke zvučící struně, která vibruje na vlnách doby a jazzových synkop.

MÁMIVÁ HOŘKOST POVÍDEK JOSEFA ŠKVORECKÉHO

Jana Čeňková (Universita Karlova, Praha)

V současné době, díky postupnému vydávání děl Spisů Josefa Škvoreckého a vznikajícímu bibliografickému soupisu, je dílo novátorského a dnes klasického autora české prózy 20. století k dispozici pro čtenářskou a badatelskou reflexi. Existují ovšem díla jako povídkový soubor *Hořkej svět* z roku 1969¹, jedno z posledních vydaných děl před odchodem Škvoreckého do exilu, jehož čtenářská recepce byla dlouhá celé čtvrtstoletí. Na rozdíl od nepřetržité časové obliby, která dotvářela jednotlivým povídkám jejich nové a nové významy a vnímala tak jejich předstih před „životní praxí“ (ISER, 2001), permanentní literárněvědný výklad *Hořkého světa* ustal. Povídky z tohoto svazku jsou nyní zahrnuty do tří svazků (2.- 4.) Spisů Josefa Škvoreckého,² obsahujících v úplnosti autorovy povídkové a nerománové texty.

V roce 1969 kromě *Hořkého světa* vyšla Josefu Škvoreckému knižně filmová povídka *Farářův konec* a román *Lviče*; jejich vydáním skončilo publikování autorových děl v tehdejším socialistickém Československu i jejich oficiální literární kritika. Rok 1969 byl bohatý stejně spíše na kritiku filmových adaptací, vzniklých na motivy Škvoreckého děl (*Farářův konec*, 1969 režie Evald Schorm; *Flirt se slečnou Stříbrnou*, 1969, re-

žie Václav Gajer). *Hořkej svět* recenzoval krátce pouze Jiří Kratochvíl v Hostu do domu taktéž v tomto roce.³ Další Škvoreckého román *Tankový prapor* (1971) byl již prvním dílem exilového nakladatelství Sixty-Eight Publishers v Torontu. Kritická reflexe Škvoreckého děl se do roku 1989 obnovovala v exilu nebo samizdatu většinou s novými vydáními děl.

Hořkej svět vyšel před 35 lety ve více než sedmdesátitisícovém nákladu v Odeonu a byl tudíž k nalezení v knihovnách rodičů, prarodičů a přátel, kteří byli abonenty zmíněného nakladatelství. Svazek těchto povídek, podobně jako povídkové soubory Milana Kundery, Arnošta Lustiga, Ludvíka Aškenazyho, Bohumila Hrabala, Oty Pavla a Josefa Nesvadby, se staly vyhledávanou četbou studentů bohemistiky a mladých lidí v 70. a 80. letech minulého století. Četly se i romány *Zbabělci*, *Lviče* a novela *Legenda Emöke*, „dva romány téměř veliké“ (Kunderův *Žert* a Vaculíkova *Sekyra*), Páralova a Fuksova tvorba (mám na mysli již vydaná díla převážně ze šedesátých let 20. století, pro moji generaci tehdy nedostižného „šťastného věku“).

Povídka v české literatuře konce padesátých a šedesátých let 20. století zažila renesanční rozmach tvůrčí a čtenářský, který byl například v padesátých letech podmíněn odporem vůči rozsáhlým schematickým románům socialistického realismu. Vyprávěcí styl většiny těchto autorů se promítl do jejich románů a opusů (mimo Škvoreckého to byli Kundera, Hrabal, Lustig, Nesvadba). Povídky přitahovaly nové generace čtenářů esencí existenciální problematiky na malé ploše – bláhosť, okouzlením, potřebou hravosti a jazykovou invencí, smutkem a tragikou dějinných zvratů v osudech protagonistů. V *Hořkém světě* pochází většina z povídek z let 1946–1967, většina měla za sebou pouze časopisecké vydání a byla knižně tištěna poprvé, jen úvodní část tvoří povídky z rámcové prózy *Sedmiramenný svícen* s přepracovanou Rebekou z roku 1964, poté byly zakomponovány podle tematického klíče tři z textappealů *Ze života lepší společnosti* (1965), tři novodobé textappealy a výběr povídek z vydaného souboru *Babylónský příběh* z roku 1967 (s autorem *Hořkej svět* spolupřipravitel Vladimír Justl). Svým vročením prozrazují, jak se od rané tvorby Josefa

1 *Hořkej svět* byl vydán ještě dvakrát v exilu (II. vydání Toronto, Sixty-Eight Publishers 1978, III. vydání Londýn, Rozmluvy 1989).

2 Tyto tři svazky povídek a novel zahrnují předchozí vydanou tvorbu (do všech tří jsou zařazeny povídky z *Hořkého světa*, znovunalezené nepublikované texty ze čtyřicátých a padesátých let 20. století a poprvé tištěné povídky. ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběhy o Lize a mladém Wertherovi a jiné povídky. Spisy Josefa Škvoreckého* 2. Vybral a uspořádal Vladimír Justl. Autorova poznámka J. Š. Praha, Ivo Železný 1994. (V *Povídkách tenorsaxofonisty*, rozšířených o 3 texty). ŠKVORECKÝ, Josef: *Nové canterburské povídky a jiné příběhy. Spisy Josefa Škvoreckého* 3. Vybral a uspořádal Vladimír Justl. Autorova poznámka J. Š. Praha, Ivo Železný 1996 (*Sedmiramenný svícen* v podobě z roku 1967). ŠKVORECKÝ, Josef: *Neuilly a jiné příběhy. Spisy Josefa Škvoreckého* 4. S autorem vybral a uspořádal Vladimír Justl. Autorova poznámka J. Š. Praha, Ivo Železný 1996 (ostatní „hořkosvětské povídky“, nalezené a nové povídky z let 1946–1989).

3 *Host do domu* 1969, č. 17, s. 41.

Škvoreckého postavy včetně ústředního Dannyho Smiřického vrace-ly a vrůstaly do budoucích románů a novel a jak byl jejich osud „variován“ jejich tvůrcem.

Povídky ze *Sedmiramenného svícnu* ožívují zaniklý svět české židovské meziválečné komunity, její tragický osud za války, v jejíž době se také dychtivě a hledačsky dospívalo (tradované vyprávění – vzpomínka Rebečky na nástup do koncentračního tábora, při němž potkává svou „splášenou“ spolužačku s deštníkem a s Kinorevue v ruce). V dalších se zračila zkušenost těsně poválečných let, jejich naděje a bonvivánství hořké doby za revolučního kvasu, krácející k lidově demokratickému uspořádání společnosti. Protestem se stal jazz jako výraz svobodného, mámivého nadechnutí; častý motiv křídlovky v české vzpomínkové poezii života a smrti (Hrubín, Mikulášek, Skácel) tak střídá saxofon, „v dějinách hudby nejpřevratnější vynález, instrument, který skutečně mluví, nehumanističtější nástroj na světě,“ z něhož zaznívá „pekelně krásná muzika“ a pocit nadzemské volnosti.

Tragičnost let budovatelských je spjata s protagonisty závěrečných částí svazku, jejich zmarněných životů – gejbliků, pásků, luket, kristýnek, jazzových nadšenců drčených nepřízní doby. Jazz se jim stává posledním útočištěm i s mizejícím časem radosti a okamžiku životních proher (Krpátovo blues, Píseň zapomenutých let) a nechutí pobývat dále na tomto světě v povídce Bebop Richarda Kambaly, jehož hořký konec potvrzuje „formulka“, jíž Škvorecký v úvodu rozehrává jeho příběh, „co začíná kosmopolitní hudbou, pak jde přes pásky a zlatou mládež a končí existencialismem a sebevraždou“ (s. 271). Groteskní nadsázka je pouze jednou výstižnou narážkou z mnoha ve vyprávění o osudu jedné z nejtragičtějších postav Josefa Škvoreckého. Je působivou obžalobou drastičnosti totalitní zvůle a zároveň potutelným výsměchem planému existenciálnímu filosofování.

Povídky z tzv. konverzačního okruhu⁴ (Eva byla nahá, Babylónský příběh, Úsměv pennsylvánské noci aj.) se nejvíce přibližují hemingwayovskému stylu, dialogičnost v nich převažuje, je v nich nejvíce

zřetelné míjení v řeči, vycházející z niterných i zkušenostních nepochopení. Bylo-li jim vytýkáno literátské schéma a myšlenková sloganovitost v dobových recenzích, o to více jim čas neubral na působivosti a živosti dialogů (např. lhostejnost dívky z Babylónského příběhu ke kráse a historii města v kontrastu obrazu – vzpomínky na církevní slavnost). Pro vypravěče jsou kardinálními otázkami našeho bytí vztah jedince a společenského systému, (ne)schopnosti člověka vnímat dějinnost přítomnosti a zejména jeho vztah k víře a náboženství. Tyto úvahy se promítají do celé tvorby Josefa Škvoreckého v dimenzi etiky lidského konání, například i v typologii postav (dr. Bohadlo již zlidověl), dokonale parazitujících na systému (Práce pro kádrováky, Dobře prověřená Lizetka).

Působivé přímé vypravěčství a jazykový styl Škvoreckého próz přitahuje další generace čtenářů, jeho záměrně stylizovaná poloha umělecké promluvy vzbuzovala kritickou polemiku a diskusi v Čechách a byla náležitě zhodnocena výjimečnými kritickými osobnostmi, jako např. Josefem Vohryzkem: „Snad nejvýraznější novum, jímž se Škvorecký svými Zbabělci a Koncem nylonového věku tehdy na konci padesátých let zapsal do čtenářského povědomí, byly neologismy, potápkovské idiomy a strmé fonetizace. (...) Zvláštnosti jazyka Škvoreckého, které mají lví podíl na jeho popularitě, jsou gestem volnosti, hravosti a rozletu fantazie a účely, které plní, těsně souvisejí s obrazností a s chutí spřádat příběhy.“⁵ Škvoreckého obraznost je spíše civilního charakteru, její půvabnost je zastřená jakoby clonou oparu, která se nepatřičně dere na povrch, ale vzbuzuje přitom pocit důvěrnosti: „Líziny oči jako slzy lesního medu“ (s. 230), „Rebeka vyprávěla a oči měla jako zasklené. Jako dvě umělé ryby ze skla“ (s. 50), „Dívka nebyla nijak krásná, ale měla příjemnou obyčejnou tvář a v ní staročesky pomněnkové oči“ (s. 160).

Povídky jsou uvozeny situací vypravěče (Prima sezóna, Eva byla nahá, Lekce na parní lodi aj.), kontaktem s fiktivním adresátem a vzápětí spontánním vypravěčstvím uvedeného příběhu (Můj táta haur a já), popisem protagonisty (Můj strýček Kohn, Pan doktor Strass aj.). Incipit Příběhu o Kukačce se vymyká, vypravěč uvažuje o pravdivosti jeho fabule a zároveň „poučuje“ o relativnosti pravdivého

4 Pojem přejímám ze studie Květoslava CHVATÍKA: Poznámky k některým termínům soudobé literární kritiky. In: *Od avantgardy k moderně*, 2004, s. 189–190.

5 VOHRYZEK, Josef: *Literární kritiky*. Praha, Torst 1995, s. 264–265.

sdělení, za níž sílí jeho potřeba ztvárňovat esenci *condition humaine* ve světě, v němž žije⁶: „Historii Kukačky nezná nikdo. A snad se ten příběh ani nestal a je to jenom legenda, mýtus. Kdo v něm bude hledat realismus, najde nepravděpodobnost. Ale v téhle historii nejde o realismus. Což není válka spíš fantasmagorie než skutečnost, a je-li to skutečnost, jsme my skutečně lidé? A protože válka je možná, není snad možná historie Kukačky?“ (s. 37) Povídky ze *Sedmiramenného svícnu* se vrátily do nového vydání v souboru *Nové canterburské povídky a jiné příběhy* (1996) v podobě textu z roku 1967, tj. rámcové prózy, objevilo se tam zpět i původní motto z Kazatele („... viděl jsem slzy křivdu trpících, ježto nemají potěšitele, ani moci k vyjití z ruky těch, kteří je sužují“ 4: 1) spolu s věnováním „Těm dávno mrtvým těm dávno zapomenutým.“ V Škvoreckého tvorbě je spojeno stále přemítání o biblických textech s hlubokou účastí pro osudy bližních, potřebou soucitu, lásky v našem „hořkém světě“ a pochybováním o náboženské víře.

Intertextuální prolínání v budoucích románech, které tak neustále obohacuje interpretační možnosti Škvoreckého díla (v *Prima sezóně* se jedna z povídek *Hořkého světa* stává Zimní příhodou, v *Příběhu inženýra lidských duší* se objevuje postava Rebeky a mnohé jiné), nalézáme v povídce *Eine kleine Jazzmusik*, ve které graduje vyprávění vzpomínkou na milovaného učitele: „A když vstal Paddy a zahrál velké improvizované sólo v Srdeční záležitosti, což nebylo nic jiného než Dippermouthovo Heartbreak Blues, připadalo mi najednou, že jsem zaslechl úpěnlivý a smrtelně úzkostný hlas pana učitele Katze, který volá, křičí a prosí.“ (s. 258) Teprve s četbou celku díla vyvstává pro čtenáře možnost pochopení a poslání tvorby a vývoje jeho vyprávěčství, velkého tématu prožitku generace, vyrůstající v meziválečném čase, dospívající za války, svou ranou dospělost zažívající v pokusu o nastolení socialistického řádu a další život v exilové komunitě, která rozšiřovala kulturu za hranicemi i ve vlasti.

V *Hořkém světě* odchází a mizí meziválečný svět se svými hodnotami, ukotvenými v křesťanském řádu, radosti prožívání světa zhořklý a svět se zproblematizoval. Čas neubral ani povídkám, které s ironickou nadsázkou vystihly zákruhy mezilidských vztahů a figury znormalizované

každodennosti. Václav Bělohradský v jednom ze svých textů hovoří o třech vášních Západu, z nichž jednu nazývá realistickým viděním označujícím „schopnost číst text jako výpověď autora o celku světa“ s odvoláním na Auerbachovu *Mimesis* a jiné myslitele. Konstatuje v něm, že jen literární dílo umí probudit vidění žitého celku v každém zvláštním příběhu a zároveň poukazuje že „tento způsob čtení má i démonickou stránku, kdy vztah k celku může nabýt podoby totalitní lhostejnosti k jednotlivcům, k jejich hlediskům a zkušenostem a může se stát ničivým násilím celku na svých částech.“⁷ Povídkový soubor *Hořkej svět* Josefa Škvoreckého je jedním z děl, která ve svých příbězích odhalují tuto křehkou nerovnováhu světa i pro další generace čtenářů.

Pramen:

ŠKVORECKÝ, Josef: *Hořkej svět. Povídky z let 1946–1967*. Spolu s autorem vybral a uspořádal Vladimír Justl. Praha, Odeon 1969.

Literatura:

CHVATÍK, Květoslav: *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filosofie a literatury)*. K vydání připravil a bibliografii sestavil Jan Schneider. Praha, Torst 2004.

ISER, Wolfgang: *Apelová struktura textů*. In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Sestavili Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka a Ivana Vízdalová. Brno, Host 2001.

LOPATKA, Jan: *Předpoklady tvorby*. Předmluva Václav Havel. Praha, Československý spisovatel 1991.

VOHRYZEK, Josef: *Literární kritiky*. Uspořádali Jan Lopatka a Michael Špirit. Úvodní esej Zdeněk Urbánek. Závěrečná studie Eva Formánková. Praha, Torst 1995.

6 ŠKVORECKÝ, Josef: *Franz Kafka, jazz a jiné marginálie*. Toronto, Sixty-Eight Publishers 1987, s. 226–227.

7 BĚLOHRADSKÝ, Václav: *Být vlastencem Západu? Salon*, Literární příloha Práva, 16. 9. 2004, s. 1 a 3..

PODOBY A ODLIŠNOSTI ČESKEJ A SLOVENSKEJ PRÓZY PO ROKU 1945

Josef Škvorecký a Alfonz Bednár

Anna Valcerová (Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Slovensko)

Slovenská próza šesťdesiatych rokov začala postupne prijímať vedome a manifestačne podnety svetovej literatúry, vrátane českej (najmä v časopisoch *Mladá tvorba*, *Slovenské pohľady*, *Revue svetovej literatúry*). Dominoval v nej však stále vážny pohľad na súčasnosť i minulosť. V lete 1968, ako študentka druhého ročníka filozofickej fakulty, som čítala Škvoreckého *Zbabělcov*, o ktorých nás informoval náš učiteľ teórie literatúry Albín Bagin. Jeho matka študovala českoslovenčinu a francúzštinu na Filozofickej fakulte KU v Prahe, počúvala Šaldove prednášky, vlastnila knihy so Šaldovým venovaním. Česká literatúra a teoretické práce, české i svetové, vychádzajúce po česky, tvorili súčasť jeho záberu na prednáškach i seminároch. Knihu *Duše a dílo* so Šaldovým podpisom dostala obľúbená študentka od svojho profesora neskôr do daru pri príležitosti prijatia do zamestnania v roli prednášateľky svetovej a českej literatúry na Katedre slovenského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty v Prešove Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach. Nastúpila som tam totiž v roku 1972 ako čerstvá absolventka na uvoľnené miesto po docentovi Antonovi Bolekovi, ktorý odišiel do dôchodku, učil českú literatúru, pretože pochádzal zo severnej Moravy, z okolia Frýdku-Místku. Na Slovensko sa dostal ako stredoškolský profesor za prvej ČSR. Odvtedy je česká literatúra mojím „chlebom každodenným“.

Jazz, zásadné očarenie opačným pohlavím a nečakané spoločenské udalosti (v našom prípade vpád ruských vojsk) – pocity a jazyk taký blízky našej generácii, ktorá češtinu nevnímala ako cudzí jazyk – také sú moje spomienky na *Zbabělcov* Josefa Škvoreckého, spätých v mojich spomienkach s neskorým letom a jeseňou 1968. Obdobie plné nádejí a tvorivého ruchu, späť s prvými básnickými,

prekladateľskými a recenzentskými pokusmi. O tri-štyri roky neskôr nasledovalo vytriezvenie a dvadsať rokov normalizácie s fádnu sivou bezduchou každodennosťou.

Po skončení fakulty, začiatkom sedemdesiatych rokov, už náš kolega, spomínaný Albín Bagin, zorganizoval so svojimi neznormalizovateľnými kolegami a bývalými študentmi v Košiciach literárne salóny (zo súčasných spisovateľov tam chodili prozaik a teoretik Stanislav Rakús a básnik a prekladateľ Ján Zambor). Všetci sme bývali v Košiciach, nie v Prešove, kde bola Filozofická a Pedagogická fakulta, ostatné fakulty univerzity boli v Košiciach, lebo Prešov sa vnímal ako normalizačná bašta východu. Radšej sme dochádzali. Literárne diskusie prebiehali nielen na salónoch – raz do mesiaca – ale aj pri dochádzaní rozličnými dopravnými prostriedkami medzi Košicami a Prešovom a v miestnych reštauráciách či menej honosných spoločenských priestoroch ako boli napríklad čakárne na železničných a autobusových staniach. Na „salónoch“ sa púšťal jazz a černošské blues. Jedným z prvých samizdatov, ktoré sa nám dostali do rúk, bol Škvoreckého *Tankový prapor* (do Košíc ho dopravil pravdepodobne Ivan Kadlečík, Baginov spolužiak z bratislavskej Filozofickej fakulty, ktorý vtedy pôsobil v Košiciach a neskôr v Martine ako šéfredaktor literárneho časopisu *Matičné čítanie*, neskôr bol zakázaný). Škvoreckého text nám korešpondoval s tankami našich „osloboditeľov“ a humor bol blízky nášmu študentskému, s ktorým sme štrajkujúc a nocujúc na fakulte v septembri 1968 „vítali“ Rusov. Škvoreckého texty sme vnímali ako generačné. Podobný, dnes by sme povedali intelektuálny humor, zaznieval v tom čase len v študentských a neoficiálnych divadlách, v oficiálnej slovenskej literatúre ešte dlho nie.

Čo sa týka odborných literárnych problémov, v práci s časom a orientáciou na anglosaskú literatúru, bol Škvoreckému blízky na Slovensku Alfonz Bednár, ktorému Ladislav Štoll v známom referáte v roku 1959 vyčítal nemarxistický prístup k realite, rovnako ako Josefu Škvoreckému, ich diela nespĺňali podľa neho kánon socialistického realizmu. Z literatúry tohto obdobia mnohé diela zapadli prachom, ale Škvoreckého a Bednárove texty sú stále čitateľsky svieže a pôsobia i dnes ako esteticky hodnotné artefakty.

Kritika z pera marxistických koryfejev akoby zvyšovala ich dnešnú hodnotu.

Ako spomína Josef Škvorecký v *Samožerbachu*, pozitívnu recenziu reagovala na *Zbabělcov* na Slovensku Jaroslava Blažková. Jej recenziu síce neuverejnili, ale jej prvý román má názov *Nylonový mesiac* a je blízky našej generácii, o ktorej bol natočený kultový film Štefana Uhra *Slnko v sieti* so scenárom Alfonza Bednára. Názov Blažkovej románu je alúziou na názov iného románu Josefa Škvoreckého. Tematicky súvisí Blažkovej debut s Bednárovým a Uhrovým filmom, kultovým dielom našej generácie, chodiacej v čiernych „kominárkach“ (úzkyh čiernych menčestrákoch, na boku roztrihnutých). Zaujímavá je i skutočnosť, že Jaroslava Blažková emigrovala do Kanady, rovnako ako Škvoreckí a spolupracovala v emigrácii s ich vydavateľstvom v Toronte.

V jej románe *Nylonový mesiac* (pôvodne vyšiel v českom preklade v Plameni, 1961, na Slovensku bol cenzúrovaný, až vydanie z roku 1965 je upravené podľa pôvodného textu, ktorý vyšiel ako preklad v Čechách) a v poviedkach z knihy *Jahniatko a grandi* (1964) môžeme nájsť niektoré styčné body s prózami Josefa Škvoreckého a Alfonza Bednára, predovšetkým manifestovanú deziluzívnosť. Väčšina jej próz sa nekončí happydom, ale zvyčajne rozchodom milencov, čo vnímala dobová kritika i sama autorka ako protiklad voči schematickým románom, končiacim povinne optimisticky. Deziluzívnosť si J. Blažková cení aj v recenzii Bednárových próz *Kniha, ktorá nedá spať* (1957) ako najdôležitejšiu črtu jeho noviel. Z ďalších kvalít jeho noviel spomína značný priestor pre dointerpretovanie a kladenie si otázok, ktoré čitateľ v bezproblémových prózach prvej polovice päťdesiatych rokov postrádal. Kvôli priblíženiu slovenskej literárnej situácie v päťdesiatych rokoch českému čitateľovi odcitujem dlhší úryvok z recenzie Jaroslavy Blažkovej, ako ho uvádza J. Vanovič (*Romboid* 2004, č.8):

„Teraz napísal Alfonz Bednár svoje *Hodiny a minuty* a chudák čitateľ, naučený na dobré, učesané knižky pred spaním, je v rozpakoch. Čo si, preboha, o tomto myslieť? Najskôr dej. Odohráva sa v povstaní. Koľko už o ňom popisali! Zvláštnosťou Bednárovho rozprávania je, že tých, čo krvavo prežívali povstalecké dni, ukázal

v zlomkových záberoch i dnes. Postavy potom pred nami stoja neo- byčajne plastické a hoci podstatná časť poviedok sa odohráva v povstaní, vidíme ich celý život, všetky zmeny v ich charaktere. Mladý Letanovský, kedysi partizán, sa stal vydieračom a postrachom, ktorý si zo svojej minulosti spraví doživotnú rentu.

Partizán Černek, smelý chlap, v inej poviedke, sa zľakne po rokoch výstrahy a krivo svedčí. Doktor Dubovský v poslednom príbehu začne pochybovať o význame všetkých obetí.

Otrasnosť knihy je v hroznej obžalobe fašizmu. Je v strachu, zverstvách a desivej neľudskosti, s ktorou sa naši ľudia v povstaní stretli. No aj v dezilúzii. Všetci tí partizáni si mierový život predstavovali ako letnú záhradku. A preľaknutí pozorujú, že stopy ťažkých dní sa ťahajú až do dneška. Už sa netreba skrývať v horách, triasť sa pred sivými uniformami, ale pokrytectvo, zákernosť, zrada, sebec- tvo, prežili mier a v nových maskách sa usalašili v novom živote. Partizáni sú zdesení. Ako sa porátať s nepriateľom bez smrťhlava na čapiciach?

Alfonz Bednár hľadá odpoveď. Hľadá ju sám a dáva ju hľadať. Preto je čitateľ rozrušený. Musí sa zamyslieť, aký je náš vzťah človeka k človeku, aká je bez okrašľovacích prostriedkov naša morálka. Bednár, oproti zvyčajným pastelovým tónom našej literatúry, vidí svet tmavšie. Môžeme a nemusíme s ním súhlasiť – každý podľa vlastných zážitkov. No jedno po prečítaní *Hodín a minút* nemôžeme: odložiť knihu a nerozmýšľať.“ (s. 50) Ako kuriozitu, určite nie zá- mernú, sa mi žiada uviesť, že jedna z dejových línií záverečnej no- vely *Hodín a minút* sa odohráva v Kostelci, kde je hlavný, ako sa v priebehu deja ukáže, negatívny hrdina, významným funkcionárom miestneho výrobného podniku. Významnejšie súvislosti Blažkovej prózy s prózou J. Škvoreckého v jej prvých textoch nenachádzam, skôr je v nich zjavná súvislosť s Bednárovým a Uhrovým filmom *Slnko v sieti* (1963), ktorý tematiku, prostredie i postavy Blažkovej próz z veľkomestského prostredia Bratislavy, kde vyrastala, výrazne ovplyvnil.

Satirický švejkovský tón, zľahčovanie meštiakov a patetického oslavovania prelomových udalostí i slangový jazyk, typické znaky Škvoreckého románu, sú prvky, ktoré sa v literatúre na Slovensku ob-

javili po roku 1968, nie pod bezprostredným vplyvom Škvoreckého, ale v súvislosti s celkovým uvoľnením politickej situácie v období rokov 1963–1970. Slangové vyjadrovanie nájdeme z autorov nastupujúcej generácie u Pavola Hruza (*Okultizmus*), depatetizáciu spoločenských udalostí a ľudských osudov u Rudolfa Slobodu, nepatetický obraz Povstania a druhej svetovej vojny u Vincenta Šikulu, z mladších autorov programovo parodizuje vznešené literárne témy Dušan Mitana. Naplno zaznieva paródia spoločenskej situácie, vrátane využitia slangu na Slovensku až po roku 1989 v románe Petera Pišťanka *Rivers of Babylon*. Poradie, ktoré uvádza Škvorecký v *Samožerbachu*, keď porovnáva dôležitosť hodnôt v období šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov v Čechách a na Slovensku,

Česi: 1.	Slováci: 1. národ
2.	2.
3.	3.
4.	4.
5. národ	5.

sa mení na Slovensku až v priebehu deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia po „nežnej“ revolúcii a z prvého miesta sa národné definitívne dostáva na posledné miesta v rebríčku hodnôt i na Slovensku. V slovenskej literatúre dominuje estetické, ale niekedy až na úkor témy, na rozdiel od českej literatúry, až v súčasnosti. Tento proces estetizovania literatúry, uvedomenia si jej vlastných funkcií bez ideologizácie a moralizovania sa začal už v druhej polovici šesťdesiatych rokov, ale bol umelo prerušený vpádom ruských vojsk a nasledujúcou normalizáciou.

Spomínala som, že podobnú úlohu vo vývine slovenskej prózy, ako Josef Škvorecký vo vývine českej prózy, zohral Alfonz Bednár. I o ňom platia slová Heleny Koskovej, že: „Na rozdiel od mnoha svých vrstevníků nepropadl iluzi, že proti pravicové ideologii fašismu je ... nejlepší obranou levicová ideologie komunismu. Jedním z klíčů k interpretaci jeho díla se tak stává nutkavé téma střetnutí všedního, každodenního života jedince s pohnutou historií dvacátého století, která byla v rychlém tempu stále znovu přepisována a při-

způsobována ideologickým diktátům.“ U Škvoreckého dominuje v *Zbabělcích* (1958) téma protektorátu a českého povstania, u Bednára v *Sklenom vrchu* (1954) a v *Novelách* (1956) téma Slovenského štátu, SNP a konca druhej svetovej vojny už nie v oficiálnom duchu „radostníkov“ a „družných liet“. Rovnako Alfonz Bednár ako Josef Škvorecký „proti pseudorealitě Velké Historie staví [...] Hemingwayovu zásadu, že spisovatelovým řemeslem je říkat pravdu o vlastních pocitech v okamžiku, když opravdu existují“ (KOSKOVÁ: 13). Oboch zaujíma viac „život a jeho pravda“ (VANOVIČ 2003: 10). Alfonz Bednár je spätý spočiatku i neskôr v súvislosti so slovenskými pomermi viac s dedinou, pohľad na mesto prerastá u neho v čase normalizácie do grotesky. Škvoreckého texty sú od začiatku mestské. U oboch je však zjavná priorita epického. Alfonz Bednár pokladal slovenskú lyrizovanú prózu (ako sa vyjadril v rozhovoroch s dcérou) za „vrcholný omyl“ [...] „prešľapovanie na mieste“ (VANOVIČ 2003: 27), v čom sa zhodoval s Jozefom Felixom, aj keď k tomuto zisteniu prišli rozličnými cestami – Jozef Felix najmä štúdiom modernej francúzskej a slovenskej prózy a ich nemilosrdnou komparáciou, Alfonz Bednár k tomuto poznaniu slovenskej lyrizovanej prózy dospel štúdiom slovenskej ľudovej a umelej balady (dizertačnú prácu, ktorou nadviazal na štátnu záverečnú prácu, písal u prof. J. Horáka, pokladal ho za vynikajúceho prednášateľa v Prahe na FF KU, kde študoval). K profesorovi Horákovi chodil na prednášky a semináre v zimnom semestri 1938/39 (VANOVIČ 2003: 14). Druhým zdrojom, z ktorého Alfonz Bednár čerpal, je anglická a americká próza, rovnako ako u anglistu Škvoreckého, predovšetkým Hemingway a literatúra faktu (Alfonz Bednár preložil do slovenčiny o. i. Hemingwayov román *Zbohom zbraniam* a *Komu zvoní do hrobu*, neskôr i Sherlocka Holmesa).

Obaja si všímajú tragický údel človeka, spomínajú sa rovnaké filozofické východiská – existencializmus – ktorý dostáva u Škvoreckého nadľahčenú podobu – v *Tankovom prapore* miestami až švejkovského ladenia, u Bednára v prózach z normalizačného obdobia podobu grotesky a ostrej satiry na realitu. Obom autorom nejde primárne o zábavu, ale cez satirické výrazové prostriedky podávajú kruté svedectvo o dobe poznačenej ideológiou, čo spôsobuje až ab-

surdné situácie a často vedie k ľudským tragédiám. Rozprávačmi v týchto príbehoch zo súčasnosti sú u Bednára raz pes, inokedy čert. Stanislav Rakús hovorí o „animálnom“ a „zásvetnom rozprávačovi“. Škvorecký zostáva verný ľudskému rozprávačovi.

Alfonz Bednár odmieta od začiatku ornamentalizmus lyrizovanej prózy, „dlhé líčenia duševných psychických stavov“. „Duša, duch hýbe telesnými orgánmi, skrytý život hýbe životom viditeľným – a pohybmi telesných orgánom, celou vonkajšou činnosťou literárnej postavy som sa usiloval vyjadriť jej dušu, psychu, činnosť jej vysokoorganizovanej hmoty.“ Človek z mäsa a kostí, s hovorovým jazykom, na Slovensku ešte zakotveným viac na dedine, než v Čechách, nie schéma dobovej literatúry, taký je Bednárov hrdina pri jeho vstupe do literatúry v prvej polovici päťdesiatych rokov. Od počiatku si kritika všimla, že aj fašisti sú u A. Bednára nielen nepriatelia, ale predovšetkým ľudia s bohatou pocitovou škálou, reagujúci často nepredvídateľne. Podobne pôsobia Škvoreckého portréty Američanov a Nemcov v *Zbabělcích*. Všetci recenzenti a monografisti Škvoreckého a Bednára tento prvok chápu ako významnú inováciu v dobovom literárnom kontexte a estetickú hodnotu, zodpovedajúcu realite, výrazne namierenú proti schematizmu obdobia, v ktorom boli postavy klasifikované na rozdiel od látkovej skutočnosti čierno-bielo, čo nezodpovedalo ľudskej skúsenosti a pôsobilo esteticky neprimerane.

Július Vanovič uvádza v súvislosti s Bednárom paralely s behaviorizmom a v súvislosti s už spomínanou orientáciou na anglosaskú literatúru, aj detektívky Sherlocka Holmesa, detektívky, ktoré „zamlčujú a len postupne vyjavujú tajomstvo“. Nielen vecnosť, živosť, reálnosť, ale aj napínavosť a zaujímavosť je pre Bednára od začiatku dôležitou podmienkou dobrej prózy. U Škvoreckého sú detektívky dôležitou súčasťou jeho vlastnej tvorby (cykly borůvkovské a knoxovské). Autor často zvyrazňuje nielen v detektívkach dôležitý prvok tajomstva, najdôležitejší hádam v *Mirákli*, ale prítomný aj vo viacerých novelách a románoch, často ako návratný spomienkový motív (*Příběh inženýra lidských duší*). Svoje stretnutie s detektívnym žánrom autor detailne rozoberá v rozhovore Dannyho obyčajného života, ktorý s ním urobili Michal Příbáň a Jiří Trávníček (*Host*, 8, 2004,

7–8, s. 48–59). Detektívky začal čítať v nemocnici, keď po kritike na ÚV ochorel na hepatitídu a neskôr ich začal písať spolu s prenasledovaným básnikom a prekladateľom J. Zábranom. Svojmu zaradeniu k zástancom „pokleslejší Múzy“ a „literárneho entrtejnmentu“ sa nebráni s vedomím, že ich nepísal ako gýč. Svedčia o tom aj citáty z Kafku či Forstera, ktoré slúžia ako motto k záverečným novelám cyklu *Konec poručíka Borůvky*. Vymykajú sa stále viac prísnyh zákonitostiam detektívneho žánru, najmä vďaka dôrazu na rodinnú a osobnú tragédiu poručíka, spôsobenú udalosťami okolo roku 1968 a menia sa na psychologickú prózu. Pútavosť deja pre čitateľa je však pre spisovateľa zrejme dôležitejšia, než modernosť resp. intelektuálna postmodernosť za každú cenu. Možno preto sa príbehovosť u neho nikdy nestráca. Nehanbí sa ani za svoj vzťah k džezu a tematizuje ho, zostáva verný svojmu Náchodu a priateľom z detstva, ktorí sa nestali len literárnymi postavami, ale stále si ich váži ako ľudí, hoci nie sú slávni. Zostáva obyčajným človekom, ktorý bol kedysi totálne nasadený v továrni v rodnom Náchode a miloval chudobnú Naďu, ktorá má pre neho stále väčšiu cenu, než pestrofarebne vyobliekané, často snobské kanadské študentky a emigrantky (*Příběh inženýra lidských duší*).

„Postava sa dá pochopiť, dá sa aj pocítiť (podľa A. Bednára) len cez, skrz vonkajšie prejavy, lebo iba tie sa dajú porozprávať, alebo zaspievať. ... Orálna tvorba sa neuchyľuje k psychologizovaniu, dlhým, často nestráviteľným pasážam, tirádam o myslení a cítení.“ Ľudová orálna tvorba, najmä balada, jarmočné piesne, ktoré počúval doma na dedine, na hranici stredného a západného Slovenska, a anglická klasická i moderná literatúra – to sú literárne zdroje, ku ktorým sa hlási Alfonz Bednár v *Sklenom vrchu* a v *Novelách*. Kdeže ešte jazz, o ktorom sníva Danny Smiřický, ten sa objavil na Slovensku spolu s mestskou kultúrou až v šesťdesiatych rokoch. U Alfonza Bednára sa objavuje v súvislosti s kultovým filmom Štefana Uhra *Slnko v sieti*, ku ktorému napísal scenár.

V druhej polovici päťdesiatych rokov rezonuje v slovenskej próze objav **vnútorného monológu**, na ktorom má veľkú zásluhu práve Alfonz Bednár. Rovnako ako ornamentalitu lyrizovanej prózy neuznáva ani esejistickú prózu typu Tatarkových *Průtených kresiel*

a *Panny zázračnice* (HAMADA 1994, VANOVIČ 2003). Prvky lyriky a eseje pokladá za náhradné, brzdiace prvky v próze. V rozhovoroch s dcérou rozlišuje medzi monológom a soliloquiom, hovorí, že sa snažil písať „vnútorné monológy s akciou“ (podč. A. V.), „akési dejo-obsahovostné“.

Helena Kosková píše a *Zbabělci* to potvrdzujú: „Charakteristickým znakom **jeho stylu** (Škvoreckého, podč. A. V.) byl už od čtyřicátých let absolutní sluch pro hovorovou řeč, která proniká nejen do dialogů, ale i do jazyka vypravěče. Vzbuzuje tak dojem, že řeč je zastížená v autentické podobě přítomného okamžiku, dříve než stačila být proměněna v abstrakci, zobecněna sítím raacionálního zpracování vjemů a vzpomínek. Podobným dojmem akustického záznamu hovorové řeči působí i texty Hrabalovy.“

Podobne pôsobia i texty Alfonza Bednára, rozdiel je v prevažne dedinskej, resp. ne – mestskej proveniencii autorovho jazyka v *Sklenom vrchu* i v novelách v porovnaní so *Zbabělcami*, *Prima sezónou* či *Koncem nylonového věku*, nehovoriac už o *Tankovom prapore*, ktoré vznikali približne v tom istom období ako Bednárove diela. Slovenská kultúra bola v päťdesiatych rokoch ešte prevažne dedinská, až v šesťdesiatych rokoch nastáva jej zložitá prebudovanie na mestskú, čo sa prejavuje aj v jazyku. Pramene svojho bohatého jazyka nachádza Alfonz Bednár najmä v príbehoch svojej matky a hornotrenčianskej dediny, z ktorej pochádzal.

Rovnako ako u Josefa Škvoreckého i u Alfonza Bednára je výrazný **vplyv filmu**. Časté strihy, najmä časové, ale aj priestorové, tvoria dôležitý kompozičný postup Bednárovej i Škvoreckého epiky, vplyv filmu a anglosaskej prózy sa tu stretávajú a pomáhajú autorom spoluvytvárať modernú montážnu podobu českej či slovenskej modernej prózy. Bednárov scenár *Slnka v sieti* sa stal už aktuálnou mestskou realitou a novým jazykom, podnetom k nástupu novej prozaickej generácie (Anton Hykisch, Jaroslava Blažková, Jozef Kot ...) začiatkom šesťdesiatych rokov, ktorá vystúpila na Slovensku v zborníku *Taký nepokojný vek*. To, čo u Škvoreckého znamená koniec, *Konec nylonového věku*, u tejto generácie znamená začiatok (Blažkovej *Nylonový mesiac*, motívy modernej hudby). Nie je náhodné, že Jaroslava Blažková recenzovala Škvoreckého texty doma i v Kanade, zaiste bola jeho vernou žiačkou.

Epický talent autorov jej generácie však nemal i kvôli ohraničenej súčasnej tematike, nedostatočnej univerzálnosti a malej spätosti s historickými udalosťami, rozmer ani živel Bednárovho či Škvoreckého prirodzeného epického talentu a hĺbku citu ako sa prejavil u Škvoreckého v *Legende Emöke* či v postave Emy Klasovej z Bednárovho *Skleného vrchu* i ženských hrdiniek z noviel *Hodiny a minúty*. Prvky modernej prózy rozvinuli až ďalší predstavitelia „novej vlny na Slovensku“, rodení rozprávači – Vincent Šikula a Rudolf Sloboda, ktorí pokračovali v kultivovaní modernej slovenskej dedinskej i mestskej prózy i v období normalizácie, ktorá nemala na Slovensku v literatúre takú tragickú podobu ako v Čechách. Z generácie šesťdesiatych rokov vycitľoval dobovú atmosféru najvýraznejšie asi Dušan Mitana. Skutočný živý jazyk ulice však vniesol do slovenskej prózy až po r. 1989 Pišťanek v románe *Rivers of Babylon* a v kratších príbehoch zo súčasnosti.

Literatura:

- BAGIN, Albín: Alfonz Bednár – epik. In: Slovenské pohľady 1967, č. 7, s. 18.
- BAGIN, Albín: Próza s mnohými otázkami. Slovenské pohľady 1969, č. 4, s. 133–134.
- BEDNÁR, Alfonz: Sklený vrch. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1954.
- BEDNÁR, Alfonz: Hodiny a minúty. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1956.
- BEDNÁR, Alfonz: Cudzí. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1960.
- BLAŽKOVÁ, Jaroslava: Nylonový mesiac. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1965.
- BLAŽKOVÁ, Jaroslava: Jahniatko a grandí. Bratislava, Mladé letá, 1964.
- HAMADA, Milan: Szyfiovský údel. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1994.
- KOSKOVÁ, Helena: Škvorecký. Praha, Literární akademie 2004.
- PŘIBÁŇ, Michal – TRÁVNÍČEK, Jiří: Dannyho obyčejné životy. Host 8, 2004, č. 7, s. 48–59.
- RAKÚS, Stanislav: Prozaické dielo Alfonza Bednára. In: Próza a skutočnosť. Bratislava 1982, s. 152–155.
- ŠKVORECKÝ, Josef: Zbabělci. In: Spisy Josefa Škvoreckého 1, Odeon, Praha 1991.
- ŠKVORECKÝ, Josef: Legenda Emöke. Praha, Československý spisovatel 1963.

- ŠKVORECKÝ, Josef: *Smutek poručíka Borůvky*. Detektivní pohádka. Praha, Mladá fronta 1991.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Konec poručíka Borůvky*. Detektivní žaložpěv. Praha, Mladá fronta 1992.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Mirákl*. Brno, Atlantis 1991.
- ŠKVORECKÝ, Josef - SALIVAROVÁ, Zdena: *Samožerbach*. Praha, Panorama 1991.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší* 1, 2. Brno, Atlantis 1992.
- VANOVIČ, Július: Prozaik proti totalite. Prípád Alfonz Bednár. Bratislava, Causa editio 2003.
- VANOVIČ, Július: Nedožitá deväťdesiatka a päťdesiat rokov od smrti Alfonza Bednára. Očami dobovej kritiky. *Romboid* 39, 2004, č. 8, s. 45–64.

TANKOVÝ PRAPOR JOSEFA ŠKVORECKÉHO A SOVĚTSKÁ ARMÁDA U JURIJE POLJAKOVA

Irina Gerčikova (Ústav slavistiky Akademie věd Ruska, Moskva)

Tankový prapor napsal Josef Škvorecký v roce 1954, když mu bylo třicet a měl za sebou dva roky služby v Československé lidové armádě. V témže roce se v Moskvě narodil budoucí spisovatel Jurij Poljakov, který – rovněž po třiceti letech – napíše novelu *Sto dnů do příkazu* (Sto dní před rozkazem); kde je rovněž tematizován pobyt v armádě, pro změnu sovětské. Další jeho novela, napsaná začátkem osmdesátých let, byla uveřejněna až za „perestrojky“: v lednu 1985 publikuje časopis Junnost *Mimořádnou událost okresního formátu* (o krádeži praporu z Okresního výboru komсомolu – „typickou nomenklaturní tragifrašku“, jak se novele říkalo), a dva roky poté, v roce 1987, zde vychází *Sto dní před rozkazem*.

Oba autoři patří k různým generacím (i Poljakov oslaví letos na podzim kulaté výročí – padesátiny), k různým kulturám a sotva vědí jeden o druhém, i když se oba těší velké popularitě doma i v zahraničí. Hledat paralely v jejich díle je přitom rozhodně zajímavé.

Můžeme se dnes snažit zapomenout na naši „slavnou socialistickou minulost“, můžeme za ní dělat „tlustou čáru“ a snažit se vymazat z paměti roky plné absurdit, lží a ponižování, přesto nás s ní spojuje čtyřicet let, což je větší kus života celé generace. Navíc se teď s příchutí určité nostalgie občas vracíme k oněm časům, kdy jsme žili ve společném socialistickém táboře, kde se – ať bylo jakkoliv – lidé trápili i radovali, milovali i týrali. Přežili, protože se neopírali o nenávist, násilí, touhu po pomstě, ale o víru a zdravý smysl pro humor, přežili díky schopnosti spatřit i v nehoráznostech zrnko smyslu, vysmát se sobě samým i těm, kdo řídil jejich životy.

Prakticky současně s Poljakovovou novelou vyšly knihy S. Kaledina *Stavební prapor* (Strojbat), A. Terechova *Rodák* (Zema) a další. A také jedinečná *Zóna* S. Dovlatova.¹ Přišel čas, kdy to, co každý

věděl, se začalo otevřeně probírat v tisku, kdy literatura vydala řadu svědectví o nedávné minulosti, detailně popsala sovětskou školu, armádu, komsomolskou byrokracii, neutěšený život tvůrčí inteligence. Všichni si pamatujeme na tu dobu, kdy „tlusté časopisy“ byly doslova potrhány horečným čtením. Uběhlo patnáct let a opětovně se vydává pouze *Sto dní před rozkazem*. Je možné to ironizovat: autor je totiž od dubna 2001 šéfredaktorem Literaturnoj gazety. Anebo je důvod jinde? Při vší své kritičnosti není *Sto dní před rozkazem* v základním pojetí světa zlá novela. Je to především zábavná, dobrá kniha o době, která byla ve své podstatě krutá, o potírání lidských práv a individuality.

Ve Škvoreckého románu *Zbabělci* (1958) byly poprvé nazřeny květnové dny roku 1945 ironicky, sovětské vojáci byli zobrazeni nikoli jako legendární hrdinové, ale jako obyčejní lidé. S nemenší ironií jsou ale zobrazeny i narychlo posbírané české ozbrojené oddíly ve *Zbabělcích* a všechny vojenské „zdary“ vojáků i důstojníků v *Tankovém praporu*. „Všichni na tom máme svůj podíl viny“ (s. 179), praví pan Hertl v *Tankovém praporu*. „Nejdřív vymyslíme sami svinstvo, a pak tím trpíme,“ přitaká mu vojín Kuprjašin u Poljakova. Jak píše v úvodu k *Zóně Dvlatov*: „[...] podle Solženicyna je lágr peklo. Já se ale domnívám, že to peklo jsme my sami [...]“

Nejde zde o hledání viníků toho, že je život, jaký je, důležitá je schopnost pohlédnout na sebe a na život z odstupu, s notnou dávkou skepse – přitom skepse takřikajíc „konstruktivní“, neboť bez ohledu na všechno není cílem odsudek, ale touha po normálním řádu. Není to literatura destruktivní, která v člověku hubí vše lidské; povzbuzuje, když ukazuje schopnost našich národů přežít za jakýchkoli okolností.

Život je tu zobrazen v tradici tzv. groteskního realismu (termín M. Bachtina). Bachtin uvádí, že groteskní realismus vystupuje do popředí v dobách revolučního přelomu, kdy se staré nahrazuje novým. Jde často o přístup satirický. Uplatnil se velkou měrou v porevolučním období v Rusku. Všichni klasikové snili o obrodě země. Gogol, Saltykov-Ščedrin, Bulgakov, nakonec i Ilf a Petrov byli



1. S. Dvlatov, který žil posledních 12 let v USA, spojuje se Škvoreckým v jeho pozdějším období také mnohé. Nejspíš právě díky americkému vlivu a lásce a jazzu. Hlavní je to, že – bez ohledu na emigraci – nemá próza obou spisovatelů politický charakter, protože oba zajímá především mravní základ demokracie.

Poljakovovými učiteli. Kritika leckdy označuje Poljakova za „nového Gogola“. Přirovnávat Škvoreckého ke Gogolovi jde jen stěží, ale přesto oba autory zřejmě spojuje tradiční smíchová kultura („diskreditace smíchem“), přispívající k překonání národnostních, náboženských a sociálních přehrad, lidový smích, obrácený jak „dovnitř“, tak „ven“ a stírající rozdíly a rozpory mezi vzdálenými sociokulturními skupinami, mezi prostými občany a elitou.

U zdrojů literární tradice, která vypovídá o bizarnostech vojenské služby, o absurditě vnucené války, stojí bezesporu J. Hašek a jeho nepřekonatelné *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, Švejk jako „kmostr všech vojnů světa“, jak o něm praví Jiří Voskovec v předmluvě ke Škvoreckého románu. Není náhoda, že major Borovička, ten dobře známý typ tupého vojáka, který to dotáhl na velitele, bezmocně nadává na vojáky, kteří „podceňují své bojové úkoly, podceňují cvičení, podceňují kopání okopů... Projevuje se to, že tito soudruzi švejkují“ (s. 63). Podmínkou přijetí do tajného spolku četaře Krajty je akademické vzdělání a složení zkoušky ze znalosti Haškova románu (s. 299).

Vojáci sovětské armády v osmdesátých letech za svými výše zmíněnými kolegy nezaostávají. Po pokusu simulovat vážné onemocnění je vojenský lékař „nezačne stavět do pozoru a volat náčelníka karantény; jen za nimi křikne: četli jste alespoň Švejka?“ Jak si nepřipomenout Josepha Hellera (jehož otec ostatně pocházel z Ruska) a jeho román z roku 1961 *Hlava XXII*, který je satirickým výsměchem válce, tajným spiknutím byrokratického aparátu, který manipuluje s lidskými životy a pod maskou vysoké morálky popírá sám duch humanismu. Jossarian ve snaze zachovat si zdravý rozum předstírá, že není normální, a doufá, že ho lékaři z vojny osvobodí. Danny Smiřický, rovněž v pudové snaze zachovat si lidskou důstojnost, přežít uprostřed absurdity a nezbláznit se, píše svůj „vojensko-pedagogický spis Buzerační příprava s mottem: Vojín bez humoru je žoldák“ a jako pozorovatel sleduje celou absurditu a komičnost armádního života. To mu pomáhá vydržet všechnu tíhu nesmyslné drezúry a vychutnat si zkoušky kandidátů Fučíkova odznaku u Sedmého tankového praporu, kde získá poznatek, že *Daleko od Moskvy* se odehrává v poušti Kyzyl-Kum (s. 101), ale nedozví se, „co říkával

Suvorov o Fučíkově odznaku“ (s. 87). Konečně zaznamenaná pozoruhodné příklady vojenské tvořivosti („Vždyť lid je básníkem, aniž o tom ví“, s. 240). Jsou to příslovečné „politicky nevhodné nápisy, odstraňované z lavic a latrín vzhledem k nastávající prověrce bojové připravenosti“ (s. 235); například zdánlivě jednoduchá, ve své prostotě vyčerpávající poznámka: „Ruka reakčního vojína napsala Ať zhyne krvavý bolševismus!, kteréžto poslední slovo přeškrtnla ruka vojína pokrokového a nadepsala slovem Kapitalismus (s. 239). A ta čtyřverší:

*Psaní mi pišeš, má milá,
kdy k tobě přijdu z vojny zas –
já stojím na stráži a hlídám
naš budoucí a lepší čas.
K oceli ruka přimrzla mi
a mráz se zakous do mých lící.
Za všechny milé ze všech zemí
já držím tu stráž na hranici.*

Odpovídá to poměrům v sovětské armádě; za příklad poslouží umělecká tvořivost vojáka sovětské armády z osmdesátých let:

2. Jen během prvních šesti měsíců roku 2004 v Rusku v resortech, kde probíhá vojenská služba (oddíly Ministerstva obrany, Federální služba bezpečnosti, Ministerstvo vnitra ad.) zahynulo 420 lidí; všichni mimo plnění bojových akcí. Plyne to z informace, kterou poskytl v červenci t. r. tisku hlavní vojenský prokurátor Ruské federace Alexandr Savenkov. Podle něj „se evidují všechny skutečnosti úmrtí členů armády a ve věci každého z případů je, nezávisle na příčině, zahájeno trestní řízení“. Generál Savenkov též upřesnil, že za půl roku spáchalo 109 vojáků sebevraždu. Rovněž informoval, že orgány Vojenské prokuratury zaznamenaly 10 tisíc zločinů. Odsouzeno bylo přes 7 tisíc vojáků, z toho 800 důstojníků. – Rozdíly v reformě armády v Rusku a v České republice lze těžko srovnávat vzhledem k různé velikosti zemí i rozsahu problémů, které Rusko musí řešit jako „dědictví minulosti“. Některé věci jsou ale společné. Např. vojenské výdaje v přepočtu na jednoho obyvatele v ČR v roce 2001 činily 100 USD, v Rusku v roce 2002 to bylo 70 USD (v roce 2004 to má být 90 USD). V ČR se již činí systematické kroky k zformování profesionální armády, o čemž se může Rusku jenom zdát.

<i>Mir na celom svete budet.</i>	<i>Mír bude v světě celém.</i>
<i>Ja stranu svoju ljublju.</i>	<i>Já zemi svou tak miluji.</i>
<i>Spi, Otčizna, spite, ljudi,</i>	<i>Spěte, má vlasti i můj lide, potomu</i>
<i>čto ja ne splju!</i>	<i>já za vás všechny tady bdím.</i>

Paralely jsou tak nápadné, až to udivuje. Škvorecký psal *Tankový prapor* v atmosféře po roce 1948, kdy „byla provedena násilná revoluce přesně podle vzoru vyzkoušeného ze zcela jiné společnosti, se zcela jinou intelektuální a politickou tradicí, ve zcela jiné situaci“ (ze Škvoreckého doslovu), nebo podle Milana Kundery „[...] proměny, které nastaly, byly nejen politickou katastrofou, ale útokem na evropskou civilizaci.“ Hlavním objektem satiry v *Tankovém praporu* je „bezhlavá imitace toho, co se provádělo v zemi“ (opět použijeme ironickou parafrázi ze Škvoreckého článku), „která dle slov ruského básníka Josifa Brodského pokládá své občany buď za otroky, nebo za nepřátele, a kde dnes »zítra« znamená tolik, co v Československu »včera«.“ Přitom se v této zemi, která nikoho neimitovala, prováděly kruté pokusy na vlastním lidu a o něco později experimenty, jestli armáda vůbec přežije. Největším problémem, kterého se dotkl v sovětské éře poprvé až Poljakov, byla šikana; zvlášť silně se rozmohla po roce 1967, když byla zkrácena vojenská služba ze tří na dva roky. Tento jev se v československé armádě padesátých let neobjevuje. Během třiceti let (1954–1984) se v ruské armádě téměř nic nezměnilo. „Je ještě smutnější“, říká Poljakov už na začátku 21. století, „že problémy, o kterých jsem psal před dvaceti lety, nevymizely, nýbrž transformovaly se, já bych řekl, že mutovaly a nabyly daleko rafinovanější formy.“² Poljakov má bohužel pravdu.

Vojenská služba v československé armádě let padesátých a v sovětské armádě let osmdesátých probíhaly velmi podobně. Škvorecký celou jednu kapitolu nazval Vůně civilu. Poljakov popisuje „ostrou, vzrušující vůni civilu“. V *Tankovém praporu* jsou vojáci neustále strašeni zostřující se mezinárodní situací, jsou jim předkládány propagandistické příklady úspěšného postupu socialismu a sami zpívají „lidovou píseň z Havaje proti imperialistům a vykořisťovatelům“ (s. 306). V sovětské 6. baterii dělostřeleckého pluku „v době totálního boje za mír, kdy je obzvlášť důležité zachovat bdělost a bojovou

připravenost“, se vojáci plní hořkosti dozvídají „o beznadějném boji zkorumpovaného státního aparátu Itálie s mafií, o složitých cestách revoluce v Portugalsku, o zákeřném vnucování amerického životního stylu Západní Evropě, o unikajících fašistických zločincích, kteří se skrývají na nekonečných plantážích Brazílie“. Tankisté kopou okopy, dělostřelci během školení mladého vojína trénují cvičení nazvané „v sadistových spárech“. Jak se všech těch 618 dní vojenské služby navzájem podobá! Začínají řevem „Baterie, vztyk!“ poté, co jsou „plíce nasyceny zatuchlým kasárenským vzduchem“. V českém kontextu obdobně: „Úvaha o řvaní Smiřického s programovým článkem Sovětské řvaní – náš vzor a filozofickým pojednáním Dialektika řvaní: je možno řvát na nadřízené“ (s. 274). Major Osokin seřvává podřízeného „a při tom škube hlavou a rudne hněvem“; totéž se stává i jeho českému protějšku majoru Borovičkovi. Agitační práce v posádkách na téma „Dodržováním okopových norem bojujeme za mír“ si nezadá s komsomolskou schůzí, kde agitují: „Ve společné obrodě s lidem vymýtít ze semknutých vojenských šiků rozžhaveným kovem rozkladné projevy, odporující vojenskému řádu.“

V obou dílech nejde ale pouze o armádu, neboť ta jen zrcadlí situaci v celé společnosti. Vojín Černěcký rozvine celou filozofii vojenské šikany: „Vedeme řeči o jedině, nedílné spravedlnosti, ale v životě je to docela jinak! Myslíš, že se lidi dělí na mazáky a bažanty jenom v armádě? Omyl... Všude, kde se ocitnou alespoň dva lidé, vyvstane otázka, kdo velí a kdo poslouchá...“ Také Smiřický konstatuje, že „v duchu byl vojenský prostor na celém světě“ (s. 188).

Oba hlavní hrdinové přirozeně „prožívají smutky spíše intimní než společensko-militaristické povahy“ (s. 195). Každý z nich zanechal ve městě svou opuštěnou milou, která si jeho nepřítomnost příliš nepřipouští (Lizetka a Léna), každý nalézá během vojenské služby utěšitelku v oficiřské paničce (Janička a Tánička). V souvislosti s Poljakovem mluví kritika často o tzv. politerotice. Ve *Sto dnech před rozkazem* se tento styl teprve vyhraňuje. Ve všech následujících dílech bude sexuální podtext dějových vztahů mezi postavami tvořit podstatnou sociální a duchovní složku jejich činů a jednání, otázky pohlaví se stanou stejně důležité jako otázky po smyslu toho, čím se Poljakovovi současníci zabývají; většina

peripetií a kolizí v jeho próze bude vznikat právě na bázi erotiky. Danny Smiřický, který vyrůstal pod silným vlivem amerického filmu a hudby, i jeho přátelé registrují ve všech svých životních etapách celý ten překotný běh politické moci, lidské přirozenosti i smrti, který je obklopuje, a věnují veškerou energii a myšlenky hudbě, ale především ženám.

Bylo by možné uvést řadu dalších příkladů svědčících o podobnosti a příbuznosti mezi oběma díly. Skoro se nechce věřit, že se oba autoři neznali. Podstata nejspíš netkví v této shodě, ale především v tom, že obě generace, k nimž autoři náležejí, si musely projít podobnými „poschodími“ života v sovětské i postsovětské éře, kterou vylíčili v živých, jasných barvách a tak, že z historických mýtů nezbyl kámen na kameni. Škvorecký píše: „Spisovatelé se obvykle vyznačují zvýšenou citlivostí k bezpráví a utrpení, intenzivnější snahou orientovat se v džungli skutečnosti, větší odvahou nemyslet v tradičních a konvenčních kategoriích.“ Satira obou našich autorů je tradiční i novátorská zároveň a nejpodstatnější je, že v jejich díle není nesena snahou hledat, usvědčovat a likvidovat viníky.

Poljakov v jednom interview uvedl: „Knihy, které se dožívají vysokého věku, jsou vždy naplněny dobrotou a dobromyslným humorem. Hledí na životní patálie s chápavou ironií. Knihy jsou jako lidé. A k jakým lidem pocítujeme větší sympatie? K lidem dobrým, kteří mají smysl pro humor. Takových knih byl v každé době nedostatek, ale vždycky byly a jsou i dnes.“ Možná právě to je důvod, proč se k dílům, jako je *Tankový prapor*, vždy znovu vracíme, hledáme v nich doklady moudrého porozumění pestrosti života a vždycky objevíme něco, co nám zvedne náladu, inspiruje nás a povzbudí naši naději, že všechno přežijeme.

REŽIM NEBO MENTALITA?

Satirické zobrazení „totalitních armád“ v románech J. Škvoreckého a V. Vojnoviče

Jelena Kovtun (Lomonosovova universita, Moskva, Rusko)

Autorka tohoto příspěvku není odbornicí ani na ruskou literaturu, ani na tvorbu Josefa Škvoreckého. Následující text tedy není vědeckou studií v striktním smyslu slova, ale spíš polemicky vyhrocuje otázku, která nevyhnutelně vyvstává při četbě románů *Tankový prapor* (1971) a *Život a neobyčejné příhody vojáka Ivana Čonkina* (1963–1979). Čím byla motivována podobnost charakterů a způsobu chování postav, satiricky zobrazených českým a ruským spisovatelem? Můžeme tu podobnost vyvodit jen z blízkosti historických a politických okolností, s nimiž se potýkají hrdinové?

Samozřejmě jde o velmi odlišné autory, z nichž každý představuje výraznou tvůrčí individualitu s jenom jemu vlastním stylem. Jemná intelektuální ironie J. Škvoreckého, která nevylučuje nádech lyričnosti při zobrazení hlavního hrdiny, je sotva srovnatelná s groteskní, navenek drsně prostonárodním slohem V. Vojnoviče.

Škvorecký nechává hrdinu zakusit tíhu a nudu vojenské služby v „lidové armádě“, nicméně zachovává optimistický tón: nadšení mládí a radost ze života pronikají citění rotného Smiřického (i když možná v menší míře než v jeho starším románu *Zbabělci*). Smysl *Tankového praporu* lze shrnout takto: osobní život, duchovní svět a individuální osud člověka jsou koneckonců důležitější než jakékoliv sociální a politické podmínky, v nichž se ocitá. Režimy se střídají a lidé zůstávají – a jejich životy jsou nakonec hodnoceny ani ne tak „v souvislosti“ s okolnostmi, jako spíš „navzdory“ jim.

Pohled V. Vojnoviče je pesimističtější. Daleko grotesknější postavy jsou někdy hyperbolizovány tak, že fakticky ztrácejí realističnost. Místo toho získávají pohádkovost, mytologismus, takže vznikají zobecňující „archetypické“ portréty Sedláka, Vesnické báby, Velitele, Představitele moci apod. Proto tam, kde u Škvoreckého cítíme naději, že epocha zrůdného znetvoření mravů právě pro svou

„nepřirozenost“ brzy pomine, ve Vojnovičově románu zaznívá spíš přesvědčení o tom, že v chování hrdinů se sotva co změní, ať je politické počasí venku jakékoliv.

Charaktery postav, zvláště hlavních, jsou u Vojnoviče popsány obrysovitěji. Jsou to povětšinou jen typy, kdežto u Škvoreckého přece jenom osobnosti. Podobní hrdinům románu o Čonkinovi jsou jen druhořadé postavy *Tankového praporu*, ve značné míře karikaturní: kapitán Matka, major Borovička zvaný Malinkatej ďábel, nadporučík Bobby Kohn a další „dobří vojáci“ u Škvoreckého jsou úplně, včetně výmluvných jmen nebo přezdívek, srovnatelné s Vojnovičovým kapitánem Miljagou (= Miláček), četařem Svincovem (rus. svinec = olovo), desátníkem Syrychem (= Syrový) aj. (Zvlášť nápadná je podobnost postav politických pracovníků: zobrazení hodin politické výchovy, které vede v Čonkinově jednotce starší politický pracovník („politrak“) Jarcev, jsou navlas podobné postupu skládání zkoušky na Fučíkův odznak ve Smiřického praporu).

K „seznamu rozdílů“ přidejme, že epochy, které jsou v obou románech zobrazovány, si samozřejmě nejsou ve všech ohledech blízké. Pro české vojáky je shora nasazený režim naprosto cizí, je mechanicky odvozen z poměrů v jiné zemi (zábavně znějí v ústech českých vojáků odkazy na výroky Suvorova a Kutuzova, hrdinské činy Olega Koševého a Zoji Kosmoděmjanské, přičemž se bezostyšně komolí citáty a jména jejich původců). Proto není pochyb o tom, kdo je hlavním viníkem nadvlády tohoto režimu: jsou to Rusové, SSSR, ale také je napodobující kariériste z řad československého vyššího důstojnictva (jako plukovník Helebrant, který se chce oženit s dívkou pocházející „z dobré komunistické rodiny, spřízněné s ministrem národní obrany“). Kromě toho inteligent Smiřický se zásadně vymyká epochou předepsanému třídnímu uvědomění. Jemu je hluboce cizí, a to z příčin ani ne tak sociálních, jako spíš osobních, oficiálně prosazovaný obraz „proletáře, vojáka – obránce socialismu, budovatele komunismu“ apod., i když se přitom poměrně snadno dorozumívá s málo vzdělanými podřízenými vojíny. Hrdinové u Vojnoviče – Čonkin, Ňura, rolníci z vesnice Krásné – pak trpí ve vlastní zemi kvůli „rodnému zřízení založenému na svazku dělníků a rolníků“, ačkoli, zdálo by se, sami patří právě k těm, jejichž jménem a rádoby



pro jejichž blaho se děje to, co se děje. Nemají komu spílat a na koho apelovat, kromě vlastního „přirozeného“ chápání života – i když samozřejmě ze své náture (ať z jiných příčin) je jim vládnoucí režim stejně vzdálený jako rotnému Smiřickému.

Neznamená to snad, že rozdíly mezi oběma romány mají zásadnější charakter? Nebylo by lepší omezit se na tradiční srovnání obou spisovatelů v rámci národní literární tradice každého z nich? Škvorecký samozřejmě navazuje na Haška a vůbec na českou tradici zobrazování řadového obyvatele – prohnáného šibala, který se dovede přizpůsobit každému režimu, ale zároveň je nositelem národních mravních hodnot a je tak konfrontován s absurdním chováním představitelů moci (počínaje Nerudovými obyvateli Malé Strany a Čechovým panem Broučkem a konče pábiteli B. Hrabala). Vojnovič zase navazuje na N. V. Gogola, N. S. Leskova a také A. Platonova. Prvního z těchto autorů připomíná rozmachem nekompromisně zdrcující satiry, druhého analýzou trpělivé pokory a odolnosti prostého člověka vůči ranám osudu, třetího pak průnikem do hloubi duše hrdinů a „důvěrností“ nazírání i bezelstného chování prostých postav.

A přece v románech Škvoreckého a Vojnoviče je daleko více společných rysů, než se může zdát na první pohled. Přitom se nejedná jenom o univerzální zákony satiry, které spojují například F. Rabelaise a J. Swifta, K. Čapka a M. Bulgakova. Bezesporu jsou srovnatelné ne-li přímo syžety obou děl, pak alespoň celkové cítění světa jejich hrdiny, a to nejen proto, že v každém románu jde o budování socialismu a boj proti jeho „nepřítelům“, že přelud Stalina se pořád míhá stejně tak před vylekanýma očima Ivana Čonkina jako před oddanými zraky velitelů československé armády. Ať jde o různá desetiletí a různé země, před námi je táž dějinná situace. Starý svět, zdomácnělý a navyklý, je smeten novým – slibovanou „světlou budoucností“. Avšak první nadšení pominulo, boj se proměnil v rutinu a z řad „vítězů“ vzešli a zaujali vedoucí místa pokrytci a demagogové, kteří zavedli vlastní „pravidla hry“. V důsledku toho čím lepší byla idea, tím ohydněji vypadá její ztělesnění: kolchozy a Rudá armáda u Vojnoviče, ozbrojené síly socialistického Československa u Škvoreckého.

Ale podstatná je zásadní „hloubková“ srovnatelnost modelů chování hrdinů. V obou románech je zdůrazněno odcizení všech (kladných i záporných) hrdinů vůči oficiální politice. Nikdo se v ní ničemu nepokouší porozumět, všichni cítí její prolhanost a zbytečnost, ale ze zvyklosti se jí přizpůsobují. Jedni pouze ve snaze přežít těžké časy, jiní zase ve snaze vetřít se do přízně představitelů moci. Pro ty první to nevyhnutelně končí krachem, jakkoli různé jsou formy jejich přizpůsobování se okolnostem (major Borovička, kapitán Miljaga). Přizpůsobit se režimu natrvalo není možné, vždyť je také vybudován na neustálém vytlačování jedněch „věrných poddaných“ jinými. Postavy tohoto typu jsou oběma autorům stejně nesympatické.

Položme si nyní otázku, co je ve srovnávaných prózách protikladem bezduché oficiálnosti? Za prvé je to **zdravý rozum**. Čtenář Škvoreckého románu sympatizuje s řadovými vojíny, kteří se snaží nedělat to, co je naprosto zbytečné (tak během formálně organizovaného a všechny otravujícího nočního cvičení se osádka Smiřického tanku spokojí se starým okopem a neobtěžuje se kopáním nového). Rovněž Vojnovičovi hrdinové získávají sympatie čtenářů „lidským chováním v nelidských podmínkách“ (například Čonkin a Ňura krmí a léčí jimi zajaté příslušníky státní bezpečnosti). S tím souvisí také svého druhu **poctivost**, která je vlastní kladným postavám, jejich snaha opravdu **něco provést** a ne jen vytvořit dojem provedení rozkazu (tak pleje Čonkin Ňuriny záhonky, podobně jedná při cvičení osádka Smiřického tanku). Tato poctivost se ovšem neprojevuje často a vztahuje se pouze na nejjednodušší a nejnutnější lidské potřeby (něco jíst, někde bydlet apod.) anebo na ty úkony, jejichž zanedbání může mít za následek přísný a neodvratný trest (nesplnění bojového rozkazu).

Kromě toho je samozřejmě velmi přitažlivý **humor**, tak charakteristický pro vyjádření jednotlivých postav, a čím je hrubší, tím lépe odpovídá okolnostem (nesmyslné drby o souložení Ňury s kancem Borkou, repliky vojáků u Škvoreckého, které oplývají slovy jako prdel, hovno, kurva apod.). Ironie v obou románech má několik vrstev: smrtelně vážně se tváří hrdinové, pro které „je vojna špás“ (J. Hašek), ale také rádoby seriózní jsou autoři, kteří podrobně a navenek shoví-

vavě popisují žertíky svých postav. Všichni se smějí všem, což vytváří pocit karnevalu.¹

Nakonec, a to snad především, je sympatická **kamufláž**, navenek věrná služba postav jejich době, vyhrocující její charakteristické rysy až k absurditě a idiotismu. Nezáleží na tom, že Vojnovičovi hrdinové se vydávají napospas dějinám z naivity, prostoty a dobráckosti, kdežto Škvoreckého postavy s neskryvaným sarkasmem, výsledek je stejný: bezmyšlenkovité snažení podřízených mate plány vedení, pročež se to vedení a také režim jeví v málo vzhledném světle. Přitom se skoro nikdy nesetkáme s uvědomělým protestem, ale je vždy přítomna logičnost a přirozená srozumitelnost činů, která čtenáři imponuje.

Ohledně české literatury o podobném modelu chování mluví Jiří Voskovec v předmluvě k *Tankovému praporu*, odvolává se na haškovskou tradici a švejkovský typ Škvoreckého hrdiny: „Mluvím o tradici nikoli beletristické, nýbrž civilizační, historické, osudové... Švejk je... hrdina ságy triumfu jedné hlavy nad hydrou Vrchnosti, Režimu, Systému – rozum přestrojený za slabomyslnost v boji proti Absurdnu, vydávajícímu se za Moudrost a Důstojnost – smysl Nesmyslu proti nesmyslu Smyslu... V tom smyslu patří *Tankový prapor* do oblasti českého „švejkovství“ v nejširším mínění toho pojmu; český humor a česká akce v obraně proti suverénnímu Absurdu je instinktivně a tradičně „švejkovská“. Volba tohoto typu obrany byla v zájmu národního přežití nevyhnutelná vzhledem k neúnosné geografické pozici na mapě Evropy... Tato tradice se vyvinula dlouhá staletí před Haškem. Bez ní by se ho národ nikdy nebyl dočkal.“² Všechno to by se mohlo v plné míře vztahovat také k Vojnovičovu románu.

Musíme tedy uznat, že Rusové stejně jako Češi volí v nepřiznivých společenských podmínkách shodný typ chování. Bylo by lákavé spatřovat v tom prvek obecně slovanské mentality – jakýsi slovanský „jemitofukismus“, který byl dán těžkým historickým údě-

lem příbuzných národů. Mezi podobné postavy patří například baj Gaňu od bulharského spisovatele L. Karavelova, hrdinové satirické povídky *Stradija* od srbského autora R. Domanoviće nebo pokrytec Nikodem Dymza z románu Poláka T. Dolegi-Mostowicze. Všichni tito hrdinové jsou schopni přežít a obstát v jakékoli epoše. Možné jsou ovšem také širší evropské asociace (Ulenspiegel, Tartuffe aj.). Nicméně naděje na přežití spojená s pocitem vzdoru se zdá být velmi charakteristická právě pro národy Střední, Východní a Jižní Evropy, a to především slovanské.

V boji proti režimu tedy vždy vítězí mentalita – k tomuto závěru dospívají oba srovnávaní spisovatelé. V tom je její přednost a síla. V souvislosti s tím však vznikají také smutné otázky. Například: jsou produktivní takové modely chování v situaci, kdy zrovna nevládne totalitní režim? Neproměňují se jejich přednosti v nedostatky třeba v dnešním pragmatickém systému stejně tak v České republice jako v Rusku? Ne že by současná demokracie s jejím důrazem na individualismus a veřejně nevyjádřeným heslem „Obohacujte se!“ (v lecčem podobná období tzv. nové ekonomické politiky v SSSR) byla až tak odlišná od totalitního socialismu. Avšak sotva v ní najdou místo postavy jako Smiřický či Čonkin. Za prvé proto, že mají náchylnost k meditativnímu, nikoli k aktivnímu způsobu života (navlas stejně znějí Čonkinova mlhavá rozjímání o zimě a létě a Smiřického „obvyklé neurčité myšlenky promíšené představou kudrnaté zahrádky Janinčiny a otázkami ideologie“). Za druhé proto, že chybí-li zjevný ideologický nátlak shora, je obtížné někomu čelit, zesměšňovat a zanedbávat předpisy, ale zároveň není ani „rovnostářství“, představiteli moci všem zaručená byť bídná a nudná, avšak relativně sytá a klidná existence. Jestliže však Slované (nebo aspoň je představující literární postavy) se vzdají této mentality, nepřestanou být sami sebou a nepromění se v důstojné, ale od jiných se nelišící členy evropského společenství? Tyto otázky už nicméně nepatří literárním vědcům.

1 VÍZ LEJDERMAN N. L.- LIPOVECKIJ, M. N.: *Sovremennaja russkaja literatura* 2. Moskva, 2001, s. 113-117.

2 VOSKOVEC J.: Rekomandace. In: ŠKVORECKÝ, J.: *Tankový prapor. Spisy Josefa Škvoreckého* 10. Praha 1998, s. 12.

RYTMUS MIRÁKLU

Ivo Harák (Pedagogická fakulta UJEP, Ústí nad Labem)

Asi bych měl hned na úvod prozradit, o co v mé studii vlastně půjde. Nuže, začněme *ab ovo*: Slovem **rytmus** rozumějí poetiky **záměrné uspořádání zvukových prvků ve verši, které se projevuje jako jejich opakování**. Tu bych mohl dodat, že *Mirákl* je román – a skončit. Bohužel – Jaroslav Durych se kdysi zabýval rytmem **prózy**.¹ Ten zkoumal především v rámci prozodického uspořádání syntaktických úseků. Ano, i takto by bylo možné na dílo Josefa Škvoreckého pohlízet – v poslední větě jeho románu („Za oknem zářily jasné hvězdy, ty trapné symboly marnosti.“²) bychom po dvou daktylech a dvou trochejích našli trojí daktylskou kadenci, v první jeho větě („Nadzdvihl jsem svatého Josefa za svěží hlavičku.“³) po trochejské dipodii dokonce daktyl čtyřikrát se opakující –, byla by to ovšem práce zdlouhavá a namáhavá, která by navíc velkým obloukem obcházela samotný smysl Škvoreckého spisování (ačli by dosvědčovala autorovo mistrovské vládnutí jazykem).

Ten, smysl, nikoli autor, můžeme-li to prozradit, bude mít hodně společného jak s pěstounem Páně, tak i s hvězdami (symboly) a marností. Takže i s našimi docela nedávnými dějinami: těmi velkými, ale především těmi, které se nás dotýkaly osobně.

Bude tedy mít hodně společného také s námi, naší ochotou vstoupit do textu se svou zkušeností životní i literární, abychom z textu a nad ním teprve takto vytvořili skutečné literární **dílo**. (Aniž se tím zbavuji odpovědnosti, dodávám: ze zážitků odlišných od těch autorových.) Přitom práci Josefa Škvoreckého nemůžeme redukovat na jakési ornementalizované svědectví. Vždyť už její podtitul – Politická detektivka – a motta propojují v ní svět (politiky) se světem ducha a světem literatury ukazující na souvislosti intertextové (mj. s Greenovými entertainments). Upozorníme i na souvislosti dále ve

Škvoreckého textu rozvinuté – a to i směrem k české literatuře (nejmň 50.-70. let) a tvorbě vlastní (zde zejména *Tankovému praporu* a *Příběhu inženýra lidských duší*⁴). Literárnost Škvoreckého díla je dále zvýrazněna textovou sebereflektivností, patrnou v práci s frází, paradoxem, kontrastem (vysokého s nízkým, smysluplného se sémanticky vyprázdněným, osobního s tak zvané dějinným) a ironií.

S touto literárností je klíčovost Škvoreckého románu v rozporu toliko zdánlivém, neboť tato klíčovost je neúplnou (ne všechny literární postavy mají skutečné předobrazy; a mají-li – ne ve všem se těmito podobají) v rukách vypravěče ne zcela spolehlivého (jak uvidíme dále) i autora nešetřícího ironií (dává např. středoškolským studentkám jména přátel: Dorůžková, Formanová).

Obdobně je tomu i se zdroji látkovými, které bylo lze najít na mapě naší republiky (popřípadě v atlasu světa) a v našich ne příliš dávných dějinách; z nichž především stalinská éra, vrcholící léta šedesátá a počínající se normalizace (s občasnými přesahy do jiných období) ukázaly se býti vydatnými zřídly intertextových (a šířeji: interkulturních) vztahů, námětů a existenciálně vypjatých situací.

Nemusím jistě dodávat, že takové události naplňují hlas jedněch prsním patosem, zatímco u druhých bychom spíše zaslechli skřípění zubů: Jako pokaždé, hovoří-li se o věcech velkých, ve své úplnosti nepochopitelných, občas – díky **škole** – neskonale nudných a takto odsouzených buď k **užitečnému překroucení**, buď k zapomnění. Oživit je, zpřítomnit a umožnit nám je spoluprožití znamená: uzpůsobit lidskému rozměru jejich prožívání. Málokdo z nás rozhodoval o osudech milionů, většina však měla – a ne jednou – na starosti ještě toho druhého, tu druhou. Jistě ne náhodou je hrdina (a nejen této) Škvoreckého práce vybrán právě z takových – čerstvý středoškolský profesor Daniel (Danny) Smiřický se ocitá po únoru 1948 ve městě, které se jmenuje stejně jako jeho rodiště (čímž je zdůrazněna **fiktivnost** postavy i jejich osudů) a připomíná Hořice (kde v témže čase reálného světa skutečně Škvorecký učil), na dívčí sociálně-zdravotní škole (leč také s vidinou brzkého povolání do armády), aby po letech o svých tamních dobrodružstvích (milostných i jiných) referoval s ironickým sice odstupem, nicméně také s očima pozastřenými

1 DURYCH, J.: *Rytmus české prózy*. Olomouc, Votobia 1992.

2 ŠKVORECKÝ, J.: *Mirákl*. Brno, Atlantis 1991, s. 414.

3 Tamtéž, s. 7.

4 Viz HARÁK, I.: Inženýr Hnůj. *Labyrint* 1999, č. 5–6, s. 64–66.

někdejší blaženým nevědomím člověka příliš mladého a příliš zamilovaného, aby z trapně bizarní jevové složky dokázal poznat **celou** podstatu českého provinciálního stalinismu.

Týž hrdina se z bujarého konce blažených let šedesátých vyčleňuje spíše pudovou než uvědomělou neangažovaností (leč říká nám vždy o sobě **celou** pravdu?), a také žánry, jimž se v té době věnuje (opereta, detektivka). To mu paradoxně umožňuje být nezaujatým – a ve své nezaujatosti také přesným a kritickým – pozorovatelem.

Týž hrdina, dostane-li se na počátku normalizace do Ameriky, nevidí zde jen pozitivní kontrast k domácím negativům, ale zachovává si skepsi a kritičnost. A nakonec se vrací zpět – s úkolem přežít a jako jeden ze **šedé zóny** alespoň poněkud posouvat mantinely dovoleného, jako to už dávno dělal jeho přítel Lester.

Danny Smiřický navíc na sebe (a nejen v této) knize prozrazuje příliš, než abychom z něj mohli a směli udělat rozhodčího ve věcech víry a mravů. A příliš prozrazuje velmi často také na druhé – asi jako když se karikatura stává zdůrazněním některých (pro poznání charakteru důležitých) vlastností osoby. Svěříme však karikaturistovi obrazy světců? Tomu, kdo o své milé prohlásí: „V duchu jsem se proklínal, že jsem tu duši plnou sexappealu lehkomyšlně přivedl na cestu spásy...“⁵

Postava Dannyho Smiřického je důležitou spojnici jak s jinými pracemi Josefa Škvoreckého, které reflektují její životní peripetie, tak i mezi třemi v naší knize výrazně přítomnými časovými rovinami. Obsáhlá krajinná líčení nás upozorňují, že konec čtyřicátých let je v *Miráklu* podán coby čas lyriky, a to lyriky jako protikladu ke smírkovému papíru, který se vše usiluje vyhladit do předzjednané podoby. Lyriky, v níž slovo – díky své symbolné povaze – sděluje více, než se na první pohled zdá, zatímco jiné slovo – slovo politických (a uměleckých) klišé – ač naplněno patosem sdělení zdánlivě závažného, stává se dokonale sémanticky vyprázdněným. Lyriky jako vnitřního útočiště před vnější nesvobodou. Čas lyrický je časem individua, jedince vyvázaného ze společenských závazků, jedince, jehož vztah k okolnímu světu je definován naplněním odvěkých kategorií rušících přehrad mezi já a my – kategorií jako láska nebo přátelství (ale

takto nepojmenovaných, neboť výše uvedená slova jsou již naplněna **novým** obsahem).

Konec šedesátých let byl časem epiky, časem nabitým zápletkami a událostmi, časem, v němž není možno (a snad ani dovoleno) stát mimo kolektiv. Stal se časem krátkých a úsečných vět – a dlouhých textů, domnívajících se přetvářet svět. Láska a přátelství už nevymezují a neohraničují, ale svazují. Láska mívá podobu krátkého erotického dobrodružství a přátelství se zaměřuje s podpisem pod některou z deklarací nebo společně propitou nocí (s následnou kocovinou). Čas epický je časem kolektivu – jemně strukturovaného vystřízlivěním z iluzí; vystřízlivěním do času dramatického: v němž důležitou roli sehrávají promluvy jednotlivých postav, promluvy, v nichž se o jiném hovoří a jiné sděluje, promluvy jakoby mimoděk charakterizující jak postavu, tak její osud (individuální osud jako jevovou složku osudu kolektivního). Čas dramatu je časem výpovědi, časem řeči.

Považuji za nutné upozornit, že jednotlivé časové roviny (50. léta – Danny jako zamilovaný středoškolský pedagog nevidá a nevěře je přítomen **zázraku**; konec 60. let – Danny účastní se pražského kulturního života a pátrání po původci **zázraku**; počátek 70. let – Danny poznává Ameriku a vrací se domů: bohatší dalšími otázkami) nevytvářejí souvislé dějové linie, ale na přeskáčku – a navíc nikoli v přímé návaznosti – se člení do podkapitol.

Řada takových podkapitol obsahuje navíc jenom jednu nebo dvě vyprávěcí situace; často zdánlivě bez vazby k podkapitole předchozí a následující. Jsou-li totiž mezi situacemi vztahujícími se k téže časové rovině vazby založené na vnějších, zřetelných souvislostech, bývají mezi podkapitolami (zejména tehdy, přísluší-li k rozličným časovým rovinám) vazby založené na souvislostech vnitřních, utajených: V obou případech je rozhodující myšlenková aktivita čtenáře; rekonstruujícího v prvním případě příběh, ve druhém – se souvislostmi – i smysl. Nikoli ovšem smysl jedné z rovin, ale smysl úhrnný. Vyžaduje se tedy od něj ona aktivita, již si hlavní hrdina pro sebe nazval **komunikací mysl**; v jeho případě jde tato komunikace jako návod až za hranice románového příběhu: „Ach Bože, vzdychl jsem v duchu. Celá země plná křiklavých symbolů. Dokonce nejkřik-

⁵ ŠKVORECKÝ, s. 223.

lavějších. Lidské pochodně. Sochy mučedníků. Potenciální mučedníci. Zhýrali patriciové. Synové mučedníků. Matky synů mučedníků. Manželky mučedníků. Manželky mučedníků, milenky cyniků... něco se mi dralo na povrch vědomí, ale měl jsem je zatažené úzkostí, nedostávalo se to tam. Dávni mučedníci jako kněz z patnáctého století. Čerství mučedníci jako hoch polítý benzínem. Nedávni mučedníci jako páter s hrůzostrašnou manikúrou – milenky cyniků, manželky mučedníků – proč se mi do toho pořád plete nějaká ženská?⁶

Nyní bude načase vrátit se k onomu názvu práce inzerovanému rytmu. Ten může být totiž – mimo jiné – spoluutvářen zřetězením či opakovaným výskytem motivů. Vzhledem k povaze díla, jak jsme ji výše naznačili, je opakování motivů prvkem důležitým pro samu soudržnost Škvoreckého textu. Ale nejde jenom o pouhé opakování motivů (např. motivu hvězd – hvězd *na nebi* i hvězd *na zemi*), ale také o jejich výklad – respektive o vysvětlení toho, že ve většině případů jde o znaky, které mají nejméně dvojí denotát – jeden konkrétní a jeden abstraktní („Všechno, jako tolikrát v mém životě, byly trapné symboly.“⁷ [...] „Všechno v mém životě byly symboly.“⁸). Jak vidno, děje se tak refrénovitým opakováním dokonce celé promluvy. To nás upozorňuje, že bychom se jednotlivým motivům měli věnovat podrobněji a pozorněji: zda, kde a za jakých okolností se v textu vyskytují (nehty pěstěné, nehty při mučení vytrhané), zda nesouvisejí též s předchozí a následující Škvoreckého tvorbou (jazz jako internacionální jazyk prosakující hradbami nesvobody, jazz jako prostor svobody ve světě plném zákazů a mříží, jazz jako iluze i příslib věčného mládí), jaké podoby nabývají a jakými proměnami procházejí.

Měli bychom se tázat, co je vlastně oním zázrakem, proměněným – světem, dobou i řečí – v **mirákl**. Nevím ale, zda si vystačíme se stručnou charakteristikou, že ústředním tématem Škvoreckého knihy je pátrání po okolnostech a původcích číhošťského zázraku, oděné zde do hávu literatury: zázrak se odehrává v Kostelci, z patera Toufara je P. Josef Doufal (mimochodem: jediný, který, čím více karikován, tím je sošnější; protože také lidšší), namísto křížku se

pohne soška sv. Josefa... Je totiž v povaze zázraku, že půjde o věci neviditelné (koneckonců notně společensky unavený prof. Smiřický pohyb sošky při mši zaspal), věci za zrakem, mimo úplnou racionální kontrolu a přesné definice.

Jako je víra – podléhající skepsi („Lehl jsem si do trávy a dlouho do noci jsem klel a trpěl. A trochu přemýšlel o víře a zavržení, ne moc. Věřil jsem na zavržení, ale nikoli na víru. Nejstrašnější bylo, že nic se nebylo možné dozvědět s jistotou.“⁹), přicházející proti naší vůli a nepozvána („Odložil jsem noviny a zadíval jsem se na ubíhající krajinu. Přes žitná pole vykoukla bílá věž vesnického kostela, kousek dál druhá. Měl jsem pocit, že bílýma očima krajiny se na mě dívá někdo, kdo mi vidí do duše hloub, než je mi příjemné, a na vteřinku se mě dotkla hrůza věčnosti.“¹⁰); byť by to i byla chvatná a krátká návštěva...

Svým nadužíváním a zneužíváním jsou sémanticky vyprázdněna slova láska, krása, svoboda, hrdinství, oběť, smysl lidského života, přitom slova, ač začasté dvojího denotátu, přece (nebo lépe: právě proto) nesnadno vyložitelná. Podobna odpovědi na otázku, co všechno že může být oním zázrakem. Podobna v tom povaze zázraku kosteleckého, detektivce, „v níž pachatel se jmenuje Pravda, ale detektiv ho nikdy nechytí. Občas, snad, zabliká nějaké řešení, jenže vždycky je přitažené za vlasy, nepravděpodobné. Vypadá třeba krásně, ale platí jenom v literatuře.“¹¹

Výpověď o takovém zázraku je nutně přerývaná a neúplná: Mezi činitele rytmující Škvoreckého text patří jakési pseudoaposiopese, totiž zdánlivá zamlčení jádra výpovědi – sdělení pro pochopení smyslu podkapitoly klíčové je od této **odstráženo** počátkem nové podkapitoly (obsahující jinou časovou rovinu) uprostřed neuzavřeného syntaktického celku (jde o nápodobu strofického přesahu v poezii; signalizující, že význam daného sdělení nelze hledat toliko v rámci věty, podkapitoly, časové roviny).

K rytmování textu konečně přispívá také jeho rozčlenění do kapitol, a zejména podkapitol – jich rychlejší střída souvisí s graduji-

6 Tamtéž, s. 320.

7 Tamtéž, s. 240.

8 Tamtéž, s. 341.

9 Tamtéž, s. 224.

10 Tamtéž, s. 213.

11 Tamtéž, s. 414.

cím pátráním po původci **miráklu** i valícími se dějinnými událostmi na konci šedesátých let minulého století. Až na nečetné výjimky (Lauřina výpověď – vlastně jediná vyprávěcí situace – rozčleněná do několika velmi krátkých podkapitol; dialog mezi Kohnem a Pohorským ap.) je možno jich střidu vnímat jako střídání **filmových** záběrů (s tektonikou podobnou filmům české *nové vlny* – jistě nikoli bez souvislosti se spoluprací Josefa Škvoreckého na jejich vzniku a se Škvoreckého teoretickými aktivitami na tomto poli).

Zde bychom mohli skončit. S rytmem, ne však s *Mirákl*em. A tak se táži, zdali Škvoreckého kniha nakonec mnohem více než o samotném zázraku nepojednává o světě, době – a o řeči. Je-li zázrak katalyzátorem a zrcadlem, nemůže být přítomen než skrze to, co urychluje a co zrcadlí. Jednou jako **miraculum**, jindy jako **mirákl**.

PAMĚŤ A VYPRÁVĚNÍ V ROMÁNECH MIRÁKL A PŘÍBĚH INŽENÝRA LIDSKÝCH DUŠÍ

Julie Hansen (Dalarna University, Falun, Švédsko)

Vzpomínání a návraty do minulosti jsou v románech *Mirákl* (1972) a *Příběh inženýra lidských duší* (1977) všudypřítomné, což nás pravděpodobně příliš nepřekvapí, uvědomíme-li si, že oba romány vznikly brzy po autorově emigraci do Kanady. Není výjimečné, že zkušenost s exilem vybízí k ohlédnutí za dřívějším životem ve vlasti. André Aciman hovoří o „nutkavé retrospekci“ a tvrdí, že „exulanti se k ní uchylují téměř instinktivně“. Dále dodává, že „pod neustálou zátěží vzpomínek se exulanti na všechno dívají nadvakrát, vnímají nadvakrát, existují nadvakrát. Dívají-li se na nějaké místo, vidí – či hledají – ještě místo další, které se skrývá za ním. Vše má dvě podoby, nic není stálé, neboť vše je pohyblivé, a to proto, že exil, podobně jako láska, není jen stavem *bolesti*, ale i stavem *klamu*.“¹ Zdá se, že vyprávěč Danny Smiřický je náklonností k „nutkavé retrospekci“ postižen. „Příliš vzpomínám,“² pozoruje sám na sobě ke konci *Příběhu inženýra lidských duší*, když v jedné pařížské restauraci večeří se svou mladou přítelkyní Irenou Svenssonovou.

Vzpomínky hrají svou roli i ve struktuře obou románů. *Mirákl* sestává ze dvou hlavních linií vyprávění, z nichž první se odehrává v letech 1948–49, druhá během Pražského jara 1968. Ve druhé linii vyprávění se Danny snaží vyřešit záhadu údajného „mirákl“, jehož byl svědkem před dvěma desítkami let, a v rámci svého detektivního pátrání se pokouší rekonstruovat, co se tehdy stalo; vzpomínky a asociace tedy svazují obě vyprávěcí linie dohromady. Přestože struktura *Příběhu inženýra lidských duší* je daleko složitější a z hlediska chronologie a narativní formy mnohem fragmentovanější než u předchozího románu, lze i zde rozeznat dvě hlavní časové linie. Danny, který

1 ACIMAN, André, předmluva, *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language and Loss*, ed. André Aciman (New York: The New Press, 1999), s. 13.

2 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší: část druhá* (Brno: Atlantis, 1992), s. 280

je nyní profesorem americké literatury v Torontu, vypráví o svém životě exulanta v Novém světě, o diskusích se studenty, debatách s kolegy a se známými z české komunity. Přitom se však v myšlenkách neustále vrací do mládí v Kostelci. Náhodné setkání nebo útržek rozhovoru, který ve svém novém životě zaslechne, v něm často evokuje situaci z minulosti, což ve vyprávění způsobí časový posun zpět.

Paměť však ve zmíněných románech neslouží pouze k vyjádření exulantské nostalgie nebo jako prostředek k propojení jednotlivých kamínek příběhu do mozaiky celku. Vzpomínání se v obou románech vztahuje k jejich hlavnímu tématu a samo o sobě se stává samostatným tématem, jak vysvítá z několika metafiktivních pasáží v textu. Paměť je zde úzce svázána se samotným aktem vyprávění. Ve svém referátu bych se ráda věnovala některým ze způsobů, jak je v románech *Mirákl* a *Příběh inženýra lidských duší* paměť zachycena, a pokusím se ukázat, že vyprávění a paměť jsou tu představeny jako „symbiotické činnosti“, řečeno slovy Jamese Olneye, jehož studie o autobiografii *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing* inspirovala název mého referátu.³

Mirákl

V *Miráklu* je otázka hodnoty paměti zkoumána velmi často. Detektivní příběh, v němž se Danny dvacet let po události pokouší vyřešit starou záhadu zázraku v písečnické kapli a zjistit, co způsobilo, že se socha sv. Josefa během nedělní bohoslužby pohnula, poukazuje především na nespolehlivost individuální paměti a manipulativnost paměti kolektivní. Jak Dannymu bez obalu říká estébák Šulc, „po dvaceti letech si někdo akorát vzpomene!“⁴

Neschopnost proniknout k podstatě věci, zejména v totalitní společnosti, která se snaží přivodit historickou ztrátu paměti, podtrhuje význačný závěr románu. Naznačuje, že tím, co přimělo sochu k pohybu, nebyl ani boží zázrak ani policejní provokace, ale žertík cynického doktora Gellena; Dannymu se však pro to nepodaří objevit

nezvratné důkazy. Gellen sám, stejně jako věřící redaktor Jůzl, mluví o zázraku.⁵ Pokud čtenář očekával konvenční vyřešení záhady, je jeho očekávání zklamáno.

Manipulace historické paměti je v románu ilustrována komickým líčením oslav 500. výročí založení města Kostelce, kdy partajní funkcionář ve svém projevu připomíná historické události tak selektivně, že to vypadá, jako by založení města bylo výsledkem raných zárodků lidové demokracie. Jak vypravěč dodává, skutečnost, že město založili katolíci, kteří utekli před husitskými revolucionáři, byl prostě zamlčen:

Projev po dějepisné stránce sestavil profesor sochařské školy a odpovídal historické pravdě. Zamlčela se pouze okolnost, že otcové zakladatelé byli věrní stoupenci katolické víry, kteří z obavy před upálením prchli z fanaticky revolučního husitského města Zeleného Hradce.⁶

V podobném duchu se pak nese i galavečer na poněkud za vlasy přitažené téma „Lenin a Kostelec“; téma vychází z prohlášení jednoho majitele činžovního domu, „který se po Únoru zachránil tím, že si náhle vzpomněl“, že kdysi poskytl přístřeší Rusovi jménem Uljanov.⁷ Poté, co se trochu poučí v partajních příručkách, se mu vybavují další podrobnosti.

Ve srovnání s machinací s dávnou kosteleckou historií to nebyl námet nějak mimořádně absurdní. V Kostelci žil a nedávno zemřel majitel dvou sešlých činžáků a sedlářské dílny, který se po Únoru zachránil tím, že si náhle vzpomněl, jak před první světovou válkou poskytl jednou na jednu noc přístřeší jakémusi ruskému běženci jménem – jak si rovněž vzpomněl – Uljanov. Sedlák byl tehdy nadšený slavjanofil, což mohl doložit výstřižky z tisku. Svůj obětavý čin doložit nemohl, ale strániční kronikáři se ho přesto zmocnili. Jak se o věci víc a víc poučoval z příruček, vzpomínal si na přesnější a přesnější podrobnosti: postupně popsal běžence tak, že nemohlo být pochyb o jeho slavné totožnosti.⁸

5 ŠKVORECKÝ, Josef: *Mirákl*, část druhá, s. 283.

6 ŠKVORECKÝ, Josef: *Mirákl*, část první, s. 180.

7 ŠKVORECKÝ, Josef: *Mirákl*, část první, s. 180.

8 ŠKVORECKÝ, Josef: *Mirákl*, část první, s. 180–181.

3 OLNEY, James: *Memory and Narrative: Weave of Life-Writing* (Chicago: U of Chicago P, 1998), s. 419.

4 ŠKVORECKÝ, Josef: *Mirákl*, část první (Toronto: 68 Publishers, 1972), s. 245.

V obou případech jsou historické záznamy změněny, a to buď vynecháním podstatných faktů, jako v projevu, nebo podvrhnutím falešných vzpomínek, jako v případě Leninova údajného pobytu v Kostelci.

Vytvářením fiktivního příběhu z reálných událostí, i když pro účely literární, nikoli ideologické, se ovšem zabývá i Danny – a samozřejmě i jeho tvůrce, Josef Škvorecký. Danny například napíše o svém příteli Andělinovi a později se strachuje, že se přítel urazí, protože ho vyličil jako „oběť ženské bezcharakternosti“⁹; Andělín je však naopak potěšen. Stěžuje si pouze, že Danny vynechal některé detaily, což Danny žertem komentuje, že nebýt Andělinovy slabosti pro pivo, mohl by se stát lepším spisovatelem než on.

„Kamaráde, to si ti povedlo!“ zdvihl půllitr k připitku a přitukli jsme si, já nevěře vlastnímu štěstí. „Jak tam píšeš, jak sem si zlomil hnátu. Ale zapomněls tam napsat,“ dodal a projevil mnohem fotografičtější paměť než já; snad, kdyby mu někdy něco takového bylo napadlo, mohl být lepším spisovatelem, ale jeho ctižádost zcela ukojovalo požívání patnácti až dvaceti půllitrů denně.¹⁰

Takto jednoduše ovšem Škvorecký v románu s pamětí nepracuje. Paměť pro něj jako pro spisovatele nepředstavuje pouze přesné vyvolání událostí a jejich usouvzažnění. V *Samožerbachu* píše o „zvláštním druhu lhaní, zvaném imaginace, jímž se spisovatel liší od nespisovatele“.¹¹ James Olney ve své studii o autobiografických dílech sv. Augustina, Rousseaua a Becketta ukazuje, že spisovatelé už odedávna chápou paměť jako něco více než jako pouhou schopnost vybavit si určitou událost z minulosti. Giambattista Vico v *Nové vědě* píše, že paměť má „tři různé aspekty/rysy, prvky: vzpomínku, když si věci vybavuje, imaginaci, když je mění nebo napodobuje, a invenci, když věcem dává nový směr a staví je do správného uspořádání či vztahu.“¹²

9 ŠKVORECKÝ, Josef: *Mirákl*: část druhá, s. 41

10 ŠKVORECKÝ, Josef: *Mirákl*: část druhá, s. 48–49

11 ŠKVORECKÝ, Josef: a SALIVAROVÁ, Zdena: *Samožerbach* (Praha: Panorama, 1991), s. 109

12 citováno podle OLNEY, s. 91

Imaginace a invence jsou pak tím, co promění zážitek v příběh a život v umění.¹³

Příběh inženýra lidských duší

V *Příběhu inženýra lidských duší* je souvislost mezi vyprávěním a pamětí zřetelnější. Vzpomínky často natolik ovládají Dannyho myšlenky, že minulé překrývá přítomné jako na dvakrát exponované fotografii. Paměť překonává vzdálenost v čase i v prostoru a slouží jako náhrada skutečného fyzického návratu. Prostřednictvím paměti má Danny stálý přístup k věcem minulým. Jak říká, po svém odchodu do Prahy se vrátil do Kostelce „snad dvakrát“. Vysvětluje: „Pro mě byl Kostelec fenoménem času, ne místa, a stroj času lidi ještě nevymysleli. Existuje jen ten, který máme v hlavě, a ten nebylo třeba vozit do Kostelce.“¹⁴ Vzpomínání tak dává času nelineární, relativní dimenzi.

Tato uplývavost času se také odráží v nechronologické struktuře vyprávění. Danny dokonce přirovnává své vzpomínky k vyprávění samému, když srovnává řešení problémů světa, jež nabízí jeho marxisticky orientovaný student Hakim, k těm, která – jak si dobře vzpomíná – nabízeli o třicet let dříve nacisté. Aby se ubránil podobnému směřování obou situací, pomyslí si: „To samozřejmě nemá co dělat s Hakimovými vírami. Jenom se to v toku myšlenek, našeho vnitřního času, zpřeházeného jako syžet modernistického románu, nikdy nesrovnatelného do přehledné fabule, v tom *Zone* se to staví do zvláštních, významuplných kontrastů lidské situace.“¹⁵ Jak z tohoto metatextového komentáře vysvítá, je to právě nezadržitelný proud Dannyho vzpomínek, z čeho se vyprávění rodí a co také určuje jeho složitý tvar.

Paměť představuje pro Dannyho zvláštní dimenzi, díky níž může být současně v Kostelci i v Torontu. „Intenzivně si uvědomuju simultánnost světa,“ komentuje tento prožitek.¹⁶ Jeho výrok nám připomene tvrzení Edwarda Saída, že jedním z pozitiv,

13 V *Samožerbachu* se dočteme: „Nakonec je všechno vlastně prosté: chcete-li napsat něco, co má smysl, musíte si vypůjčovat ze života a kamuflovat to imaginací.“ S. 309.

14 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší*: část druhá, s. 68.

15 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší*: část druhá, s. 21.

16 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší*: část druhá, s. 255.

kteřá exil přináší, je skutečnost, že zatímco „většina lidí vnímá primárně jednu kulturu, jeden prostor svého zázemí, jeden domov, exulanti všechny tyto věci vnímají přinejmenším ve dvojí podobě, a z této plurality pohledu na svět se vytváří vědomí simultánní dimenze, vědomí, které je – řečeno hudební teorií – kontrapunktní.“¹⁷ Třetím rozměrem, který v *Příběhu inženýra lidských duší* existuje simultánně s Dannyho přítomností a minulostí, je rozměr literární. Danny je přece profesorem literatury a v myšlenkách často odbíhá do minulosti právě v literárních seminářích. Například literární líčení americké občanské války v semináři věnovaném Craneovu románu *Rudý odznak odvahy* jej ve vzpomínkách odvádí ke druhé světové válce.¹⁸ Nejprve se o ně se čtenářem dělí, postupně se však vzpomínky osamostatní v nové vyprávění. Literatura tu probudila vzpomínky, a ony se zase obratem proměnily v literaturu.

Podobný příklad nacházíme ve scéně, v níž Danny rozmlouvá v pařížské kavárně s Irenou Svenssonovou a uvědomí si, že krása je pomíjivá, pokud se nepromění v literaturu.

Já si neustále všímám její krásy, smutné jako každá krása, protože není věčná. Leda až se Irena promění v literaturu. Ona se jistě promění. I v literární pustině Kanady musí se přece nalézt spisovatel, který pozná, že Irena je na Kanadě to nejdůležitější. Na každé zemi. Na světě.¹⁹

Tato pasáž je opět metafiktivním komentářem – v románu se právě uskutečňuje to, nač Danny myslí: autor Dannyho je současně autorem Ireny, a činí ji prostřednictvím literatury nesmrtelnou; přirozeně je nepodstatné, zda vůbec někdy mimo literaturu existovala nebo ne. Z těchto a podobných pasáží vysvítá, jakou roli paměť v literatuře hraje a jaký je jejich vzájemný vztah.

V rozhovorech a esejích Škvorecký často výslovně tvrdí, že vzpomínky mu při psaní slouží jako podnět i jako materiál. „A když jsem překročil rozmezí půlky života, začal jsem tady, na tomhle konti-

nentě Poea, Twaina a Faulknera rekapitulovat v próze svůj život,“ uvedl například.²⁰ Nabízí se přirozeně otázka, proč se Škvorecký rozhodl psát především beletrii a nezpracoval své zkušenosti jako memoáry. V roce 1968 se Antonín J. Liehm Škvoreckého v rozhovoru zeptal, jaký význam pro něj jako pro spisovatele měla skutečnost, že se pochází z malého českého městečka. I když tento rozhovor vznikl o mnoho let dříve než romány, jimž se tu věnujeme, nabízí myslím alespoň částečnou odpověď i na naši otázku. Škvorecký Liehmovi odpověděl:

Malé město je ovšem spojeno s mládím a já především žiji ze zážitků z mládí. Má to pro mne obrovskou magii.... když jsem cokoli psal, tak jsem chtěl mermomocí znovu prožít své vzpomínky, a přitom mi záleželo, aby to mělo tu magii, jak říká Hemingway, aby to bylo pravdivější než pravda. Myslím, že mu rozumím. Když něco žijeme, není to nic, a ve vzpomínkách je to krásné.²¹

Esteticky transformované vzpomínky jsou něčím více než prostým vybavováním faktů; stávají se něčím více než jen samy sebou, čímisi magickým a krásným, „pravdivějším než pravda“.

Závěrem

Ačkoli se Olneyova studie vztahuje spíše k autobiografii než k fikci, troufám si tvrdit, že jeho závěry jsou nesmírně užitečné pro interpretaci takových literárních textů, k jakým patří i oba zde diskutované romány, tedy textů, v nichž není zřetelná hranice mezi memoáry a fikcí.²² Olney ukazuje, že autobiografický materiál je během procesu vyprávění vždy upraven a transformován, a uvádí, že mezi pamětí a vyprávěním je

20 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty* (Praha: Ivo Železný, 1997), s. 65.

21 LIEHM, Antonín J.: *Generace* (Praha: Československý spisovatel, 1990), s. 76.

22 Gleb ŽEKULIN píše, že „ty Škvoreckého knihy, ... jejichž hlavním protagonistou je autobiografická postava Danny Smiřického, čtenář – stejně jako autor – vnímá jako „pseudo-deníky“ a jako „dokumentární literaturu, která sice není zcela faktografická, ale pracuje s konkrétními zkušenostmi.“ *Life into Art: From Josef Škvorecký to Daniel Smiřický* in *The Achievement of Josef Škvorecký*, ed. Sam Solecki (Toronto: U of Toronto P, 1994), s. 59.

17 SAID, Edward W.: „Reflections on Exile,“ *Reflections on Exile and Other Essay* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2003), s. 173–186, 186.

18 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší*: část první (Brno: Atlantis, 1992), s. 221n.

19 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší*: část druhá, s. 247.

oboustranný vztah; jak říká, „u Augustina, Rousseaua a Becketta paměť vyprávění umožňuje a dává mu život – a naopak vyprávění je tím, co paměti dává formu, doplňuje ji a někdy také nahrazuje“.²³ Paměť je studnicí vyprávění, ale vyprávění není statické ani vypočitatelné – dělá si s pamětí, co se mu zlíbí, a dává vzniknout čemusi novému. Hlavní myšlenku své knihy shrnuje Olney následovně: „Paměť a vyprávění jsou dva hlavní průvodní rysy vědomí, ony jsou podstatou toho, že jsme lidmi a nikoli něčím jiným.“²⁴ Škvorecký svými romány dokázal mnohem více než „rekapitulovat v próze“ život spisovatele – tím, že postavil paměť do popředí a odhalil její mechanismy a vztah k vyprávění. Jeho romány vypovídají o tvůrčím procesu, prožitku exilové situace a v neposlední řadě také o tom, co je to lidskost.

Z angličtiny přeložila Alena Přibáňová

SPISOVATEL A SPOLEČNOST

Giuli Lezhava (Institut gruzínské literatury, Tbilisi, Gruzie)

*Ubíhající dny a měsíce jsou jako bezčasí
poutníci. Roky, jež přicházejí a zase odcházejí,
jsou také poutníci. Sám život je cesta.*

Bašó

*Žil samotnou myšlenkou pro samotnou
myšlenku.*

Etienne Gilson

Román *Příběh inženýra lidských duší* je jedním z nejvýznamnějších děl Josefa Škvoreckého. Je to román mnoha rovin, svou formou postmoderní, svým obsahem politický; ačkoli nejen to. Škvorecký zpracovává několik základních témat: autorovo *alter ego*, postoj Dannyho Smiřického k různým vrstvám společnosti či sociálním skupinám, ke svým studentům, k ženám, demonstruje jeho názor na nacisty a komunisty a úvahy o vztahu jednotlivce a společnosti.

„Musím nalézt osobní prospěch, proč bych měl mluvit pravdu, pravdu, která nebude rušit ničí představivost, bez šokujících názorů, které jsou všeobecně přijímány.“ Tato slova pronesl René Descartes, ale stejně tak by mohla patřit i Josefu Škvoreckému. K dosažení svých cílů si Škvorecký zvolil postmoderní formu, v níž převládá zmatení časových rovin a volná asociace myšlenek; působivě tak zobrazuje atmosféru strachu a podezírání, která panovala jak v předválečném, tak i v poválečném Československu.

Z pohledu umění – a to je pouze můj subjektivní názor – si lze tento román představit jako surrealistický obrázek: paže důstojníka SS se svastikou, pár boschovských postav rozestých všude možně, Stalinův výrazný knír, zamyšlená silueta spisovatele kdesi v rohu a v popředí samozřejmě Nadiny obrovské planoucí oči, které doplňuje její průhledná, kostnatá postava, připomínající hadr přehozený přes malbu.

23 OLNEY, s. 417.

24 OLNEY, s. 417

Pokud se na chvilku zřekneme všech „-ismů“, lze tento román chápat jako „pout' po duši“ či „cestu mysli“, jako opravdový proces myšlení, jenž je vyjádřen slovy. Autor – či hlavní hrdina – je introvert, který vyjadřuje své myšlenky v metaforách. Své postavy vybavuje ironií, často sarkasmem, avšak z neúspěchů jiných nemá škodolibou radost. Právě naopak, je tolerantní vůči společnosti, ženám i svým přátelům. Je to ten druh člověka, na nějž se přesně hodí rčení „*homo sum, humani nihil a me alienum puto*“.

Jsem si jistá, že čtení této knihy je skutečným požitekem pro všechny západoevropské čtenáře, lidi v Americe a kdekoli jinde, avšak myslím, že je tato kniha obzvláště milá publiku z postkomunistických zemí; je tomu tak především proto, že se čtenáři dokáží vcítit do kůže hrdinů a pochopit všechny události prizmatem své osobní zkušenosti. V tomto ohledu tento román není jen realistický, ale do jisté míry i historický, neboť zpodobňuje politickou a ideologickou situaci v Československu jak před druhou světovou válkou, tak po ní a po Pražském jaru roku 1968.

Základní témata románu jsou diktatura a násilí. Škvorecký je obecně proti jakémukoli násilí, ale v této knize používá k vyjádření svého odporu ironii, atributy grotesky, vtip a sarkasmus. Nic mu neunikne. Stalinův portrét vykresluje pomocí slov převzatých z Conradova *Srdce temnoty*. Conradovo chápání despoty a diktátora se podobá Škvoreckého osobnímu mínění o sovětském diktátorovi, i když byl Conradův text vydán už roku 1902. Škvorecký chce u svých studentů v Kanadě i u čtenářů kdekoli evokovat protest – proti fenoménu Stalina, jehož ze srdce nesnáší.

Stalinovo jméno a osobnost se v knize vyskytuje několikrát přímo i nepřímo.

Ve Vratislavově dopisu Smiřickému jsou parodovány scény nejruznějších oslav, především oslavy tzv. Vítězného února a slavnostního sjezdu SSM. Celým příběhem prostupuje vynikající humor, který se nejlépe projevuje při recitaci oslavných veršů na velkého vůdce. Nicméně nejvíce oceňuji, že jsou všechny scény vylíčeny tak reálně. Ti starší z nás, kteří žijí v postkomunistických zemích, si jistě vzpomenou na mnoho takových scén z minulosti!

Stalin byl gruzínského původu. Nechci být ironická, ale když žil Stalin v Gruzii (jeho partajní přezdívka zněla Koba, zdobně Soso), psával romantické verše o růžích a studoval náboženství. Pak Gruzii opustil a po Leninově smrti se stal bolševickým vůdcem a později generalissemem. Stala se z něho politická figura, která z Ruska vytvořila monstrózní vojenský stát. Jeho ambice vysoko čnely nad zájmy a hodnotami toho malého národa, z nějž pocházel. My Gruzínci jsme sdíleli stejný osud jako mnoho milionů dalších občanů SSSR a dalších satelitních států. Problémy, jimž nyní čelíme, jsou jeho dědictvím. Stalin byl produktem své doby. Nejde tu však jen o orientální mentalitu, protože Hitler žil ve stejné době a byl představitelem jedné z nejcivilizovanějších zemí Západu.

Avšak nejvíce alarmující a znepokojující fakt je, že nějakých jednapadesát let po Stalinově smrti se některé prokomunistické organizace (jako např. Stalinova organizace) snaží o jeho rehabilitaci. Nevím, jak to celé dopadne, ale podle mého to vypovídá o tom, že Rusko je ještě daleko od vytvoření demokratické společnosti.

Neméně důležité je téma emigrace. Emigrace je pokaždé směsice; emigranti tvoří konglomerát lidí různých mentalit. Autor o nich mluví a popisuje je ironicky, ale zároveň se soucitem. Stojí jakoby stranou a nesdílí radikálnost některých svých spoluexulantů. Jejich absurdní, fanatické plány poodhaluje s humorem a ironií, což je činí zároveň legračními a ubohými (například záměr pana Pohorského). V jiném románu definuje Škvorecký radikálnost takto: „Blbost, špatné svědomí nebo nezvládnutelná nenávisť.“ (*Dvě vraždy v mém dvojím životě*)

Na druhou stranu tito emigranti tvořili velkou skupinu lidí s pokřivenými životy, které byly důsledkem politických bitev. Jejich pocity byly rozděleny vedví: nevěděli přesně, co ve skutečnosti chtějí, jejich přání a tužby byly najednou příliš abstraktní a jejich utrpení pokračovalo. Jejich myšlenky stále směřovaly k rodné zemi a k životu, který tam vedli. Byli navždy připoutáni ke své zemi, „která nemůže být ani ubita, ani nám ji nemůže nikdo vzít“. Osud emigrantů je všude stejný.

S problémem emigrace úzce souvisí otázka svobody a perzekuce. Podle Hobbesa není stát ani přirozený, ani dobrý, avšak je nutným

zlem, kterého je potřeba ke ovládnutí většího zla, které by nastalo, kdyby se vlády chopily lidské vášně a násilí. Avšak filosofický postoj Platóna a řeckých filosofů byl s touto doktrínou v příkrém rozporu. Řekové věřili, že dobrý život je možný pouze v dobrém státě. Ale co je to dobrý stát? Toto je samozřejmě otázka politické filosofie a my ji zde nebudeme nijak rozvíjet. Ale autor, který opustil svou vlast, protože už má jakékoli perzekuce dost, si s úlevou vydechne a řekne, že dobrý stát je ten:

„... v němž každý cítí úlevu, která pramení z pocitu, že už není dále třeba odkládat své sny na neurčito [...] kde strach, jenž každého ovládal, najednou zmizí, protože už se není čeho bát.“

Strach! Ti, kteří jej nezažili, ti, kteří nežili v komunismu, mohou chápat jen povrchně, jaký druh strachu má autor na mysli. Tento strach odněkud vyvěrá, ale nemá konkrétní důvod. Pronásleduje vás na každém kroku, ale zároveň je hluboce zakořeněn přímo v nitru každé lidské bytosti, která je jím – ať už vědomě, či nevědomky – pohlcována. Řídí veškeré její kroky, ale i veškerá vyřčená slova; člověk si vytvoří svého „vnitřního cenzora“ a stane se jeho vězněm. Pak už neví, čeho se bojí, protože sice ví, že se ničeho nedopustil, ale přesto se bojí. Neví, jak dlouho bude Strach trvat, či co následně zaujme jeho místo. Nebo možná ví? Trpí obavou, že „váš život ovládá někdo jiný, že existuje nepřeborné množství neviditelných spiknutí, které vás okradou o vaše nezávislé myšlení a jednání; tento pocit je všudypřítomný.“ (Tony Tanner: *City of Words*, 1971).

Ale co je tedy esencí života pro opravdového tvůrce, který nemůže publikovat pravdu? „Psát brak a prezentovat jej jako literaturu, či psát a nepublikovat?“, Nebo si nasadit masku, která představuje způsob, jak se vypořádat s perzekucí? Ale napadne vás i Sokrates i současní disidenti, kteří i tváří v tvář útlaku zůstali přímí a kteří čelili smrti nebo vyhnanství. Otázka exilu je v mnoha ohledech komplexní problém.

Tvůrčí duch touží po duchovní a intelektuální svobodě, jež se stává nejvyšším principem, který umělec potřebuje, aby nezemřel. Pro umělce se stává otázkou „být, či nebýt“.

„Duše žízni po svobodě,
jako zasažený jelen žízni po čistém proudu.“

(Galaqtioni, známý gruzínský básník 20. století)

Postoj hlavního hrdiny ke studentům je velmi zvláštní a křehký. Jeho přístup je psychologický a filozofický, ačkoliv je zároveň často ironický a dokonce cynický. Pokouší se porozumět jejich vnitřnímu charakteru, snaží se dozvědět a vycítit, co se skrývá za slovy či výrazem jejich tváří. Po svém se pokouší vzbudit v nich nejen lásku k literatuře, ale i hlubší porozumění a vzbudit v nich pocit tolerance a filosofického přístupu ke světu, k událostem a k jednotlivým lidem. Prostřednictvím výkladu a diskusí o různých autorech se Smiřický snaží – spíše si to zbožně přeje –, aby se z nich staly nezávislé osobnosti. Tím, že je popouzí provokativními otázkami, dává jim šanci bránit své názory (například diskuse s Hakimem či Irenou). Je to humanista, a tedy antirevoluční člověk; co se konceptu revoluce týče, vyjadřuje se jasně. Když čte studentům úryvek z Conradova díla *Na očích západu*, předkládá jim pravdivý, bolestný a smutný obrázek revoluce: „...naděje groteskně zrazeny, ideály zkarikovány“. Smiřický nechce, aby se jeho studenti, ta nádherná mladá stvoření, vůči nimž chová největší laskavost a něhu, stali jednoho dne obětmi jakékoli revoluce.

Pomocí analýzy, argumentace a diskuse nad díly nejrozličnějších autorů se profesor Smiřický snaží vštípit studentům porozumění esenci literatury a životu jako takovému. A tak se kousek po kousku, krok za krokem, stává „inženýrem jejich duší“.

Jednou z nejdojemnějších stránek jeho života je láska a milostné aférky. Danny je estét a ženy jsou pro něj ztělesněním krásy. Obzvláště dojemná byla jeho mladá láska k Nadě, která se vine celým románem a kulminuje v zachycení Nadiny tragické smrti. Zvláště zábavné jsou jeho milostné aférky, z nichž některé jsou platonické a některé se dokonce netýkají Marie, Irene, Ireny ani ostatních dívek. Svým způsobem je k nim upřímný, ale stále v něm zůstává cosi, co jej činí před ženami absolutně nedůvěryhodným. Možná, že je to jeho postoj k lásce, který se nikdy dostatečně seriózně nerozvine; jako by na ni hlavní hrdina nebyl připraven, možná má v životě jiné plány či se chystá na ještě větší, tu pravou lásku. Jeho přístup k ženám mi připomíná slova staré ruské básně:

*Život jak cesta daleká
lásky zastávka na ní,
odpočiň si, bohu chvála,
pak, zastávko, adié!
Miloval's, já milovala...*

Škvoreckého román se dá chápat též jako autorova či Smiřického polemika se sebou samým. Někdy se tyto polemiky projevují v různých dopisech či vystávají v jeho „živoucích proudech vědomí“. Autor si sám v sobě konstruuje vlastní mikrosvět a na vnější svět se dívá s odstupem. Ačkoliv „byl za války v protinacistickém odboji [...] a ze své vlasti byl vyhnán sovětskými tanky“, nechce už mít nic společného s jakýmkoli politickým hnutím a jako pravý představitel tvůrčího světa touží po svobodě myšlení a duše, což z něj podle mého názoru činí idealistu. Autor klade věčné otázky o důstojnosti jak jedince, tak národa, prostě celé společnosti, v níž žije. Ta společnost, v níž žijeme my, je degradovaná a zkorumpovaná; to je stálý problém celého lidstva. Měly by nicméně existovat určité hranice, „určité hodnoty, za něž stojí za to bojovat“. Otázkou zůstává, zda se lze dočkat odpovědi a zda je vůbec alespoň malá naděje. Škvoreckého román nejen že vyvolává pochybnosti o určitých hodnotách, ale nutí čtenáře hledat argumenty, diskutovat a hlouběji přemýšlet o problémech světa, v němž žijeme.

Jaké jsou tedy závěry plynoucí z celého románu? Jaké jsou výsledky mučivých let předválečného a poválečného Československa? Zač bojovali a čeho se jim dostalo po roce 1968? Odpovědí budiž jediné slovo – Aloiza. Aloiza je završením románu; konec je logický a dramatický a připomíná mi poslední dialog slavného gruzínského filmu z osmdesátých let, *Pokání* od režiséra Tengize Abduladzeho.

Stará žena ukazuje na cestu a ptá se mladší ženy:

- Vede tahle cesta ke kostelu?
- Ne, odpoví mladší žena.
- **Tak na co nám tedy ta cesta je, když nevede ke kostelu?**

Z angličtiny přeložil Richard Olehla

„TENTO ROMÁN JE ROMÁN. JE TO VELIKÉ DÍLO, NEBOŽ JE V PODOBĚ KNIHY.“

Miroslav Kotásek (Filosofická fakulta Masarykovy university, Brno)

*„Nikoli jeden, nýbrž dva výkřiky se ozývají
v kapitalismu a svědčí o stejném rozčarování:
emigranti všech zemí, spojte se... Proletáři
všech zemí...“*

Giles Deleuze a Félix Guattari

Wayne Booth si kdysi poněkud bezradně kladl otázku, zda *Sternův Tristram Shandy* opravdu končí. Později si stejnou otázku položil Wolfgang Iser, ale opačně, totiž jestli *Tristram Shandy* vůbec někdy začíná. A nezůstali ve svém tázání sami. Stejně, tím i oním způsobem, se ptá téměř každý (nejen literární vědec) nad *Příběhem inženýra lidských duší*. Neptá se tedy po ničem jiném než po tom, kam se poděl příběh, který má Škvoreckého kniha dokonce vepsán v názvu, a jestli to nakonec není jediné místo, kde je možné jej najít. Kde tedy hledat příslušná *tik* k odpovídajícím *tak*, řečeno s Frankem Kermodem? Jak tiká Škvoreckého kniha? Netiká. Hodiny se zastavily, apokalypsa proběhla a my jsme si toho ani nevšimli.

Někdo možná namítne, že příběhů je ve Škvoreckého knize naopak několik, přinejmenším tolik, kolik témat je vyjmenováno v podtitulu knihy, a pokud nenalézáme žádný, který bychom označili za hlavní nebo nejdůležitější, neznamená to ještě, že tam není. S tím by se dalo souhlasit. Já mám ale na mysli přeci jen něco poněkud jiného. Pokud se budeme chtít poučit v sekundární literatuře, dočteme se v souvislosti s *Příběhem inženýra lidských duší* o fragmentarizaci, téměř filmovém střihu a dokonce o – přesněji neurčeném – experimentálním tvaru. Myslím si, že účinek Škvoreckého textu, který tato epiteta popisují jako rozdělování něčeho, co by mělo zůstat pohromadě, jako přerušování toho, co by mohlo pokračovat, je naopak konzistentním naplněním principu, utvářejícího podobu tohoto textu. Možná bychom mohli mluvit o narativní strategii, ale zdá se mi, že

tento princip leží ještě *pod* vyprávěním. Spíše než způsoby verbalizace totiž určuje samotná uspořádání toho, co se objevuje jako vyprávění. Mám na mysli paměť. Co vše ovlivňuje, a jaký má vliv na podobu popisovaných událostí? Předpokládám, že většina z nás nějakou paměť má, a asi tušíme, že paměť události neřadí chronologicky, ani je nespojuje v příčinné řetězce, ale nechává jim vystávat díky často nekontrolovatelným asociacím, díky zahlédnutému předmětu, zaslechnutému slovu; spojení jednotlivých součástí jsou velice volná a proměnlivá. Není to archiv, jeho vnější manifestaci bychom popsali nejspíše jako proud: „»Jsem živoucí stream-of consciousness.« »Nejsme takoví všichni?« [...]»Jenže v Temži každého z nás plove jiný *bric-a-brac... empty bottles, sandwich papers, silk handkerchiefs, cardboard boxes... cigarette ends...*«“ (ŠKVORECKÝ 1992b: 21–2). Paměť nemá začátek ani konec, není to nic, co bychom mohli přerušovat nebo lámat. Dění namísto změn, opakovatelnost vzpomínky bez ohledu na to, kde se objeví a jestli časově zapadá do svého okolí, procesualnost namísto časoprostorově definovatelné události jsou vlastnosti paměti, které zároveň vytvářejí události a příběhy, které jako by zapomínaly svůj počátek a ztrácely své směřování.

Za příklad popisovaných vlastností paměti si vezměme smrt, která tradičně funguje jako model „správných příběhů“ s definitivním koncem, a její pojetí u Škvoreckého je proto tím výmluvnější. V knize se smrt vlastně neobjevuje, Nad'a Jiroušková umírá nejméně dvakrát, jednou prostřednictvím dopisu, který dostane Smiřický do Prahy a téměř nestihne pohřeb, podruhé, na jiném místě knihy, když na stránce vidíme reprodukci textu úmrtního oznámení. Důvodem je jistě i to, že vypravěč nebyl smrti přítomen, a proto ji nemohl popsat, na druhou stranu Nad'a umírá na tuberkulózu od chvíle, kdy se v knize objevuje. I s tímto Nadiným umíráním se Smiřický mýlí, pozoruje sice symptomy (zadýchanost, hubenost) – když ji poprvé uvidí tak ji dokonce popisuje jako: „Dlouhá, kostlivá holka ...“ (ŠKVORECKÝ 1992a: 23) – ale není schopen rozpoznat příčinu. Text na úmrtním oznámení mluví o „očekávání slavného z mrtvých vzkříšení“, s důrazem na „očekávání“ spíše než na „vzkříšení“. Nalézáme zde tedy procesualnost obsaženu dokonce několikrát, ve smrtící chorobě Nadi, v opakované neschopnosti Smiřického ji rozpoznat, v očekávání

zmrtvýchvstání. Úmrtní oznámení je navíc textem, který je rozmnožován a rozesílán, a singularnost události smrti je takto porušována i „post mortem“. O smrti mistra Vachouška se dovídáme jen prostřednictvím vyprávěné historky, tedy textu, který je předáván ústně a v tomto svém možném opakování také deformovatelný, Bočárova verze navíc přidává brutální podrobnosti o katově zálibě v odkládání poprav. Podobným příkladem může být noha Dannyho otce, která od svého průstřelu za první světové války hnije, stále k němu připojená. I zde je skutečná změna odkládána – noha není amputována, ale cosi rozpadajícího se, hnijícího parazituje na živém těle. Do absurdní až karikující polohy tuto podobu „příběhu“ dovádí Voženilova dobrodružství, ve kterých se jejich aktér neustále pohybuje v těsné blízkosti smrti, ať už v Říši ve funkci „fojrmeldra“, v nápravném ústavu, nebo při svém zaměstnání v pohřebních službách, ale je to právě jen věčné přibližování konci, které nikdy není očekávaným způsobem završeno (např. v historkách o lidech pohřbených zaživa).

Dalším výmluvným příkladem je uplatňování tohoto principu u „příběhu“ lásky. Tak si manželé Bočárovi prožijí několik let vynuceného celibátu, po kterých sice jejich láska dochází sexuálního naplnění, ale jen proto, aby přišlo další přerušení, tentokrát, jak se zdá, definitivní. Jiný příklad: Smiřický sice svou studentku Irene nakonec zbaví panenství, ale teprve potom, co je tato událost již jednou odložena (scéna na jachtě), přičemž není bez zajímavosti, že samotné pojmenování postavy je zde opakováním (Irena, Irene).

Smiřického paměť není jen pamětí osobní, ale také historickou, často mluví o „zkušenosti“, která jej odlišuje od jeho naivních studentů, od universitních rádoby marxistů, zjednodušeně, od Západu. Do této historické paměti patří třeba na první pohled nekonečná „válka s bolševikem“, ať už v legiích (pan Skočdopole), po válce a zvláště po Únoru, při okupaci roku 1968 a ve Vietnamu. Pokud chápeme tyto jednotlivé varianty jako součásti jediného „příběhu“, potom se jedná o příběh, který ztrácí svou časovou orientaci, kdy prizma začátku a konce je ve vyprávění nahrazeno opakováním. Zde už nestačí odvolávat se na paměť. Škvorecký ve velké míře tematizuje rozdělenost světa (a tím nemyslím jen studenou válku nebo železnou oponu), umožňující každou událost vyložit přinejmenším

dvěma způsoby: marxisticky a demokraticky, „východně“ a „západně“. Neustálý pohyb mezi východem a západem, Evropou a Amerikou znemožňuje dospět k nějakému společnému smyslu, na místo dialogu nastupuje „metalogue“, jak jej nazývá Václav Bělohradský. Zde je literatura sobě samé modelem. Mám tím na mysli scény ze seminářů Dannyho Smiřického, ve kterých se interpretují díla angloamerické literatury. Zatímco studenti se zuby nehty drží autoritativních výkladů, zjevené pravdy posvěcené tiskařskou černí, Smiřickému to nestačí a tvrdí, že „všechno je jinak“, což nepřekvapuje u člověka, který přichází ze země, kde se po umění vždy chtělo, aby plnilo nějaké úkoly: být „svědomím národa“, přinášet „pravdu“. Snad i tato hluboce zakořeněná víra v umění a zvláště v literaturu (která je většinou z nás společná), v její schopnost když už ne svět měnit, tedy o něm alespoň něco pravdivého vypovídat, vede Smiřického k „nadinterpretacím“ (např. Conradovo *Srdce temnoty* má být pro roctvím o Sovětském svazu), které nemohou najít pochopení u „podinterpretovávajících“ studentů (viz návštěva filmového představení *Doznání* Costase Gavrasy): „Asi to pro ně pro všechny navždy zůstane biograf. Ne navždy. Do pádu západního světa.“ (ŠKVORECKÝ 1992a: 72)

Možná je ten pád blíže, než se zdá. Chalupický již roku 1946 píše: „Starý svět, který šel svou předvídatelnou a kontrolovatelnou cestou, je ztracen nenávratně; a nic nám už nemůže pomoci, abychom nevešli v podivuhodnou, neschůdnou, krásnou a zlou krajinu budoucnosti, která se před námi stře.“ (CHALUPECKÝ 1991: 157–158) Tradiční způsoby vybavování dějin smyslem: „Na jednom pólu světa jeden geniální žid, Kristus, na druhém pólu druhý génius, Marx. Dva specialisti na makrokosmy, na celky“ (HRABAL 1965: 45), se rozpadají, i když jsou všechny ve Škvoreckého knize přítomny, ale již jen jako literární materiál, a nikoli ve své původní mýtické platnosti. Jakkoli se může *Příběh inženýra lidských duší* jevit jako svého druhu osobní encyklopedie velké (nejen středoevropské) části dvacátého století (německá okupace, konec druhé světové války, Vietnam, sovětská okupace, Allen Ginsberg v Praze, odchod do exilu atd.), jsou tyto historické události událostmi ztracených dějin, svědky „konce moderní doby“, a to právě díky společnému původu kapitalismu a soci-

alismu „v eschatologickém pojetí času, jehož jsou obě tyto rozhodující historické formy modernosti vyvrcholením“ (BĚLOHRADSKÝ 2000: 44). Jestliže modernost vrcholí v kapitalismu a socialismu (a jiným způsobem ve fašismu), toto vyvrcholení modernost zároveň absorbuje a ničí, ale zároveň se tak kapitalismus i socialismus zbavují své oprávněnosti či výlučnosti. Snad je ona ztráta samozřejmosti, o které píše Chalupický, ozvěnou tohoto ztroskotání, vzdálenou ozvěnou Apokalypsy, která proběhla bez toho, abychom si jí všimli.

Jakkoli eschatologické ve svém původním programovém směřování, nejpozději ve druhé polovině dvacátého století se stávají socialismus i kapitalismus formacemi, které svou eschatologii, a tedy svou smysluplnost, ztratily. V rámci dějin, ve kterých už proto nejsme schopni rozlišit žádné směřování, počátek ani konec, kde vedou jen cesty „nepředvídatelné“ a „nekontrolovatelné“, vykazuje nejkratší trvanlivost eschatologie nacistická. Naopak nejtrvanlivější se jeví kapitalismus, který je zajímavý tím, že jako jediný transformoval svůj časový charakter, aby na místo budoucí Apokalypsy, všesvětové Třetí Říše, rajske sociální spravedlnosti položil již uskutečněnou ideu trhu, nepřetržitého proudění peněz, výrobků a práce: „Je mi bláze. Tříproudá karavana se u nájezdu na Jarvis Street plynule rozdělí na dva proudy, jeden pokračuje dál po Gardiner Expressway, druhý, já v něm, neméně plynule sjede svažující se smyčkou dolů, projedu na zelenou, zahlédnu neposkvrněně zářící reklamu na *Breggfast* s tuřínovitou tváří pihovatého kanadského spratka, cpoucího se volskými oky, a v pocitu blaha se náhle rozhodnu dovršit je večer v Mourek Innu, kde vaří nejlepší svíčkovou na sever od hranic Spojených států. [...] Je mi jako v ráji. Jsem vlastně v ráji.“ (ŠKVORECKÝ 1992a: 41–42) V míře, v jaké se ukázaly výše zmíněné projekty iluzorními či provizorními, usvědčují z naivity i všechny pokusy umisťovat do dějin absolutní hodiny, které by odměřovaly totální čas dějinnosti, a varují nás před všemi, kteří se staví do pozic „zasvěcenců“ s přístupem k takovým hodinám. Pokus hledat totální, konečné výklady literárních děl potom musíme označit za projev stejné zvůle.

Je zde ovšem ještě jeden moment. Když mluvíme o dějinách, máme na mysli evropské dějiny, které jsou dějinami usedlíků, dějinami autochtonních obyvatel, obývajících přesně definované území,

stavějící města, vytvářející „svou“ krajinu. Tento často neuvědomovaný charakter evropské dějinnosti vystupuje ve své nahotě právě v exilu. Exulant je vždy na cestě, aby se stal „skutečným“ obyvatelům své nové země: „»Jsem tam, kde mám místo«“ (ŠKVORECKÝ 1992a: 31), ale nikdy se mu to zcela nepodaří, nebo to dokonce vůbec odmítá (Veronika Prstová). Je to tedy „historie“ meziprostoru, to, co Deleuze nazývá „nomádologií“. Heideggerovské *Da-sein*, které poznáváme jako jeden z konstitutivních rysů evropských dějin (přecházející u samotného Heideggera v historii završující *im-Reich-sein*) tak prochází proměnou, kdy je „*da*“ nahrazováno „*im-Exil*“, Američané by možná řekli „on-the-road“. Bytí zbavené místa, nomádi namísto usedlíků, to jsou důsledky, které s sebou nese exilová perspektiva, vytvářející uspořádání paralelní s paměťovými konfiguracemi. Snad proto, že – řečeno metaforicky – jediným místem, o kterém můžeme prohlásit, že je tady, *da*, je paměť, kde je Smiřický ještě stále „doma“, zároveň proto jediným místem, odkud může být vyprávně adekvátně situaci exilu. Vše je dále umocněno tím, že oním novým domovem se má stát Severní Amerika, země, která nemá žádná historická místa ani architekturu, které bychom identifikovali jako vnější projev vytváření dějinného prostoru. Smiřický popisuje Kanadu takto: „Často takhle vnitřním zrakem vidím mnoho krásných věcí, které jsem spatřil na vlastní oči v téhle zemi měst bez minulosti.“ (ŠKVORECKÝ 1992a: 14) Stačí srovnat s pařížskými Dvěma magoty: „Kolem procházejí duchové, ubohý Scott, zranitelný Hem, Bill jenom na skok, cizí poezii tohoto města, šílený Ezra, sobecký Joyce, lesbická Gertruda. Všichni pijí, duchové Paříže, vstali z mrtvých.“ (ŠKVORECKÝ 1992b: 247) Rozdíl je výmluvný: Na rozdíl od Evropy jsou v Americe města bez minulosti, je to země bez času, bez dějin, nahrazující dějiny mýtem, z nichž nejdůležitější jsou právě mýty dobývání prostoru, obydlování (Myflower, go West!, organizace jako Daughters of American Revolution apod.). To je jen jeden z mnoha znaků odlišujících Ameriku a Evropu ve vztahu k historickému času, který však ve velké míře ovlivňuje povahu americké literatury, i když není jisté, že Smiřický vždy tuto zvlášť-

nost rozpoznává (především ve svých úvahách nad Faulknerem, Clemensem a Hawthornem).

Exilový spisovatel nepřichází jen o svůj prostor, ztrácí zároveň také svůj jazyk, což je proces snad ještě důležitější (odtud hluboká spřízněnost Smiřického a Josepha Conrada). A tak i jazykově zůstávají postavy – ale i vypravěč – kdesi uprostřed mezi angličtinou a češtinou, protože rodný jazyk svou samozřejmost již ztratil, zatímco jazyk nové země ji ještě nenabyl. Smiřický po svých studentech „čekuje papíry“, vždyť „hýr výr in Keneda“. Tento základní pohyb mezi dvěma jazyky je doplňován vedlejšími jazykovými proudy, např. dialektem Nadi Jirouškové, továrním slangem, němčinou, ruštinou, latinou. Jakoby vedlejším důsledkem takto rozpohybované hierarchie jazykové je rozpad hierarchie estetické, ať už v oblasti filmu, kde vedle sebe stojí *Doznání*, *Triumf vůle* a *Deep Throat*, nebo v literatuře, kde intertextové souvislosti vytvářejí často velice podivuhodné (autorské) řady, např.: Lovecraft, Verne, Poe, Jesenin-Volpin.

Mluvil jsem o tom, co vše se do Škvoreckého knihy směstná, a je toho ještě více: dopisy, úmrtní oznámení, básně, interpretace jiných literárních děl, citáty, muklovské historky, gagy, rozdílné jazyky, něco o životě, ženách, osudu, snění, dělnické třídě, fízlech, lásce a smrti. Znamená to snad, že literatura se zde nakonec představuje jako ten poslední totální prostor, schopný do sebe pojmout vše? Že by tedy literatura, kniha byla schopna toho, čeho nedosáhly eschatologické výklady časového charakteru dějin, tedy usouvztažnit vše, co se v knize objeví se začátkem i koncem, dát všemu pevné, neměnné místo? Kniha jako utopie? Kniha jako ekumenický prostor? Nebo naopak kniha jako příklad totální moci, převádějící v literaturu vše, čeho se dotkne? Vždyť Škvoreckého kniha se jeví do té míry totální, že v sobě dokonce obsahuje i jiné knihy, například knihu, která tu, kterou držíme v ruce, v její „neuspořádanosti“ opakuje; mám teď na mysli Kropáčkův paranoidně historický spis.

Několikrát jsem mluvil o „Škvoreckého knize“. Když jsem poprvé a poté ještě několikrát držel v ruce atlantisovské vydání *Příběhu inženýra lidských duší*, měl jsem s jeho četbou poněkud problémy. Ty kupodivu nebyly ani tak způsobeny významovou nebo kompoziční složitostí, jako spíše tím, že použitá vazba se ukázala velice

nestabilní, a namísto dvou samostatných knih jsem držel v ruce dva papírové obaly, ve kterých se nacházelo několik vícelistých útvarů, proložených listy samostatnými. Přemýšlel jsem, co by se stalo, kdybychom opravdu rozebrali celou knihu (její dva díly) na jednotlivé listy, odstranili paginaci a zamíchali. Byla by to ještě Škvoreckého kniha? Možná bychom mohli uvažovat v tom smyslu, že se zde vnější rozpadávající se tvar knihy ideálně doplňuje s významovými uspořádáními, která jsem se snažil popsat. Možná je tato idealita dokonce idealitou evropského románu v jeho rezignaci na tradiční tvar, na výrobu již provždy platných totalizujících, vzorových popisů a příběhů. Škvoreckého román je román. Je to veliké dílo, protože má podobu rozpadávající se knihy.

Literatura

BĚLOHRADSKÝ, Václav
2000 „Exil a metalog.“ *Host* 16, 2000, č. 5, 44–48.

HRABAL, Bohumil
1965 *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*. Praha: Mladá fronta.

CHALUPECKÝ, Jindřich
1991 „Konec moderní doby.“ *Obhajoba umění* (ed. Miroslav Červenka a Vladimír Karfík). Praha: Československý spisovatel, 155–177.

ŠKVORECKÝ, Josef
1992a *Příběh inženýra lidských duší*. Část první. Brno: Atlantis.
1992b *Příběh inženýra lidských duší*. Část druhá. Brno: Atlantis.

ČESKÁ EXILOVÁ PRÓZA 70. A 80. LET SE ZŘETELEM K ROMÁNŮM JOSEFA ŠKVORECKÉHO

Ludmila B. Hanko (ELTE, Budapešť)

Když byla po XIV. sjezdu KSČ na jaře 1971 v tehdejší Československu zakázána téměř veškerá hodnotná literatura, zachovala se její kontinuita hlavně díky samizdatovým edicím a exilovým nakladatelstvím, která postupně vznikala v západní Evropě, v Kanadě a v USA. Často je zakládali a udržovali v provozu významní čeští spisovatelé, básníci a publicisté. V těchto nakladatelstvích byla vydávána jednak původní tvorba autorů, žijících v emigraci a – pokud se je podařilo vyvézt – díla českého samizdatu, jednak se vydávaly i starší knihy tzv. zakázaných autorů, případně i překladová literatura.

Nakladatelství Sixty-Eight Publishers, založené v roce 1971 manželi Škvoreckými, bylo největším z těchto nakladatelství, nejdéle vyvíjelo činnost (1971–1992) a jeho vydavatelská praxe byla velice rozsáhlá.¹ Publikace Jana Čulíka uvádí 225 titulů.² Převážně se jednalo o zakázanou nebo opomíjenou českou prózu, v níž byla značnou měrou zastoupena díla soudobých autorů, žijících v emigraci, mezi něž patřil například Viktor Fischl, Egon Hostovský, Arnošt Lustig, Milan Kundera, Jiří Gruša, Pavel Kohout a další. Zastoupena byla i tehdy ještě zcela mladá generace spisovatelů, kteří v emigraci teprve zahajovali svou literární činnost, jako byli například Jan Novák nebo Jaroslav Vejvoda. Z autorů žijících v Čechách ve vnitřní emigraci a píšících pro samizdat, jejichž rukopisy se podařilo vyvézt za hranice, bych chtěla vzpomenout např. Ivana Klímu, Ludvíka Vaculíka, Egona Bondyho a další. Sem patří i necenzurované varianty próz Bohumila Hrabala. Přestože se nakladatelství Sixty-Eight

1 Další česká exilová nakladatelství byla např.: Index v Kolíně nad Rýnem, Poezie mimo Domov v Mnichově, Konfrontace v Curychu, Rozmluvy v Londýně, Opus bonum ve Frankfurtu nad Mohanem, Edice Arkýř v Mnichově, Křesťanská akademie v Římě.

2 ČULÍK, Jan: *Knihy za ohradou*. Praha, Trizonia [1991].

Publishers zaměřovalo především na prózu, vydalo i několik významných básnických sbírek, např. básně Jaroslava Seiferta, Jana Zahradníčka, Jana Skácela nebo Antonína Brouska. Přímo průkopnickým činem bylo objevení a vydání dvou básnických sbírek Ivana Blatného.³ U Škvoreckých spatřily světlo světa i populární memoáry, filozofické eseje a některé divadelní hry, z nichž bych chtěla vyzdvihnout zejména díla Václava Havla.

Přínos v emigraci žijících autorů nejen do české, ale i do světové literatury je nedocenitelný. Tito spisovatelé se však i v zahraničí museli potýkat s určitými překážkami. Nemohli jezdit do Čech ani jako turisté, a tak těžko udržovali kontinuitu s českým prostředím a s živou hovorovou češtinou. Problémem byl i úzký okruh potencionálních čtenářů, který tvořili zejména čeští přistěhovalci starších i nových emigračních vln. Do Čech v důsledku tvrdé cenzury a přísným celním prohlídkám mohl pronikat jen minimální počet výtisků, které se dostávaly jen k velmi omezenému počtu čtenářů.

Z děl spisovatelů žijících delší dobu v emigraci se sice postupně vytrácela domácí česká tematika, na druhé straně však poznatky z prostředí a kultury hostitelských zemí jejich tvorbu nesporně obohacovaly. Pobyt v cizině často ovlivňoval i jejich jazyk. U některých se dostávají do popředí všeobecně lidské otázky, např. u Viktora Fischla (1912) nebo Egona Hostovského (1908–1973). Takovýmto tématům je adekvátní vyjadřování ryzí, poněkud konzervativní spisovnou češtinou. Fischl, který už desítky let žije v Izraeli, ještě nedávno prohlásil, že jeho domovem je česká řeč.⁴ Námětem jeho povídek a románů, zejména románu *Kuropění* (1975), jsou převážně existenciální otázky o problémech víry, o smyslu života, o vyrovnávání se s minulostí, s přítomností a s budoucí nevyhnutelností smrti. Této tematice je adekvátní čirá spisovná, místy až knižně archaizující čeština, která v kontextu této prózy přispívá k poetičnosti tohoto románu.

Existenciální tematika proniká i do psychologicko-detektivních románů Egona Hostovského, jakými jsou např. *Nezvěstný* (1956), *Půlnoční pacient* (1958) a zejména *Všeobecné spiknutí* (1969).

Po srpnu 1968 byla nucena emigrovat celá řada významných českých spisovatelů, z nichž mnozí se v šedesátých letech podíleli na vzniku tzv. „nové vlny“, tj. obrody české literatury. Zmínila bych se alespoň o Arnoštu Lustigovi (1926) a Milanu Kunderovi (1929).

Racionalista Kundera existenciální ráz své prózy několikrát sám zdůraznil.⁵ I v jeho románech napsaných už ve Francii, které v češtině vycházely rovněž v nakladatelství Sixty-Eight Publishers, například *Kniha smíchu a zapomnění* (1981) nebo *Nesnesitelná lehkost bytí* (1985), dominuje konflikt člověka s dějinnými událostmi, jejichž je obětí, a životní zkušenost Středoevropana, který rozpad střední Evropy tragicky pociťuje. Tíha existenciálních problémů vede Kunderu ke snaze o vytvoření evropského filozofického románu, jaký ve 20. století představovala např. díla Roberta Musila, Hermanna Brocha nebo Witolda Gombrowicze. Filozofičnost svých románů, dominanci myšlenek nad fabulí zdůrazňuje Kundera i přerušováním souvislého vyprávění a vkládáním úvah a meditací formou esejů.⁶ Kunderovsky pojatá Nietzscheova myšlenka věčného návratu je ve struktuře této prózy zdůrazněna formou variací odvozenou z hudebních skladeb, které zároveň sjednocují přerušované vyprávění v jednotné existenciální téma.

I ty Kunderovy romány, které psal ve Francii původně česky, stále více směřují k francouzskému, v širším pojetí k západoevropskému čtenáři. Ostatně ve francouzském překladu vycházely dříve než v češtině. Jsou napsány spisovnou češtinou s převahou klasicky pravidelných větných konstrukcí a jednoznačných přesných pojmenování. Tak vznikl styl adekvátní filozofickému jádru

5 Např. v Poznámce autora k vydání *Směšných lásek* v brněnském nakladatelství Atlantis (1991): „Co je pro mne román, jsem potom definoval v knize *L'art du roman*: Velká kniha prózy, v níž autor prostřednictvím experimentálních já postav zkoumá až do konce několik velkých témat lidské existence.“

6 Kundera se hlásí k osvícenskému typu románu, viz i jeho předmluvu Pocta Denisi Diderotovi k dramatickému zpracování *Jakuba a jeho pána* ve vydání v nakl. Atlantis (Brno 1992, s. 7–16).

3 BLATNÝ, Ivan: *Stará bydlíště*. Toronto 1979; *Pomocná škola Bixley*. Toronto 1987.

4 „Doma se cítím v české řeči“. In: *Nonstop Congressus Literarum Mundi*. Praha 2002, s. 20–21.

této prózy, zejména jejím esejistickým vsuvkám. Postavy nejsou jazykově diferencovány a nad dialogy dominuje vypravěčova, tj. autorská racionálně věcná promluva.

U Arnošta Lustiga se s existenciálními problémy setkáváme už v šedesátých letech (např. v *Dítě Saxové*, 1962, nebo v *Motlitbě pro Kateřinu Horovitzovou*, 1964). Ty však nejsou motivovány především teoretickým uvažováním, ale drastickou osobní zkušeností, kterou byly v raném mládí osobně prožité hrůzy nacistických koncentračních táborů. Proto je stále nevyčerpatelným zdrojem námětů jeho prózy téma holocaustu. I v emigraci napsaná a v nakladatelství Sixty-Eight Publishers vydaná novela *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (Toronto 1979), později publikovaná pod názvem *Nemilovaná*, je toho dokladem. Do popředí v ní vystupuje klasický problém zločinu a trestu, a to v převráceném pořadí. Perla Sch. si nuceným pobytem v podmínkách terezínského ghetta a povoláním do transportu na východ, odkud ví, že nebude návratu, trest za svůj „zločin“, za zabití nacistického důstojníka, který ji ponižoval, zneužíval, týral a klamal falešnými nadějemi, už odpykala předem.

Nakladatelská činnost manželů Škvoreckých byla bezesporu pro českou literaturu nedocenitelným přínosem. Škvorecký však je především spisovatelem. Z jeho rozsáhlé tvorby se zmíním pouze o těch čtyřech velkých románech, které napsal v Kanadě a které byly vydány v jeho nakladatelství. Jsou to: *Mirákl* (s podtitulem Politická detektivka, 1972), *Příběh inženýra lidských duší* (s podtitulem Entrtejment na stará témata o životě, osudu, snění, dělnické třídě, fízlech a smrti, 1977), *Scherzo capriccioso* (s podtitulem Veselý sen o Dvořákovi, 1984) a *Nevěsta z Texasu* (s podtitulem Romantický příběh ze skutečnosti, 1992). První dva romány tematicky navazují na předchozí Škvoreckého tvorbu, na *Zbabělce* (1958, 1964) a na *Tankový prapor* (1971), s kterými jsou spojeny i hlavní postavou Dannyho Smiřického. Zahrnují i události, které souvisely s životem v Čechách v době od druhé světové války do konce šedesátých let. Drastičnost komunistické diktatury podtrhuje tzv. „čihošťský zázrak“ (v *Miráklu* umístěný do východních Čech), inscenovaný v roce 1949 tajnou policií, a umučení faráře Toufara (v *Miráklu* Doufala), které byly záminkou pro rozsáhlé proticírkevní represálie. Po dvaceti le-

tech se snaží Danny Smiřický záhadu tohoto falešného zázraku rozluštit. Není však především detektivem, spíše ironickým komentátorem své doby, kterou hodnotí s nadhledem nezávislého pozorovatele, jenž nikdy nepodlehne iluzím o reformovatelnosti komunismu.

Příběh inženýra lidských duší je zasazen už do kanadského prostředí, které představují jednak studenti torontské university, jednak čeští přistěhovalci různých generací. Ve srovnání s *Mirákl* se čas i prostor tohoto románu rozšiřuje: z Čech na americký kontinent, ze čtyřicátých let dvacátého století po sedmdesátá léta. Danny Smiřický nyní vede semináře angloamerické literatury. Ve vzpomínkové rovině vyprávění se zároveň odvíjí celý jeho dosavadní život. Ani teď neztrácí ironický nadhled nad uplynulými událostmi i nad přítomností.

Výstavba a narativní postupy závisejí často do značné míry na spisovatelově literární zkušenosti a na vlivech domácí i světové literatury. Škvorecký od mládí obdivoval zejména soudobou angloamerickou literaturu, kterou nejen studoval a překládal, ale později v Kanadě i přednášel. O vlivu vypravěčských postupů novodobé realistické prózy, románů, jejichž autory byly např. William Faulkner nebo Ernest Hemingway, se Škvorecký i sám často vyjadřoval. O vlastním způsobu vyprávění a o výstavbě svých románů se také zmiňuje v publikaci *Samožerbuch*.⁷ Souvislý příběh rozebírá na jednotlivé epizody a ty pak opět skládá metodou „jigsaw puzzle“. Tato mozaikovitá výstavba, připomínající i metodu filmového střihu, umožňuje střídání dvou i více časových rovin a několika prostorů. Zároveň poskytuje možnost obohacovat fabuli o množství epizod. V *Příběhu inženýra lidských duší* přispěla tato metoda k vytvoření Škvoreckého osobitého vypravěčského stylu a zároveň ke vzniku moderního českého realistického románu.

Román je rozčleněn do sedmi kapitol, z nichž každá nese název podle jednoho anglického nebo amerického spisovatele, o jehož díle právě probíhá na semináři prof. Smiřického diskuse. Reakce studentů a způsob jejich interpretace literárních děl vyvolávají u něho různé asociace, zejména vzpomínky na mládí prožité v českém městě Kostelci. Tyto vzpomínky tvoří druhou narativní rovinu, první je daná kanadskou přítomností. Do vzájemného vztahu se tak dostává

7 ŠKVORECKÝ, Josef: *Samožerbuch*. Toronto 1977, s. 267–268.

dvojí typ textů: texty probíraných spisovatelů a text Škvoreckého románu. Vypravěčem v první osobě je stejně jako ve *Zbabělcích*, v *Tankovém praporu* a v *Mirácku* postava Danny Smiřického, do jehož vědomí autor proniká. Ostatní postavy jsou jím (Dannym) nahlíženy a posuzovány.⁸

Na rozdíl od Kundery, který do jisté míry navazuje na osvícenskou racionalistickou prózu 18. století s rezignací na děj a s destrukcí klasické narace, nad níž dominují vypravěčovy úvahy, projevuje se Škvorecký ve všech svých prózách především jako velkolepý vypravěč zajímavých dějů, jako epik, vyprávějící poutavé příběhy v tradicích velké epiky od Homéra přes středověké eposy až po současnost. *Příběhem inženýra lidských duší* vyprávění o osudech Danny Smiřického vrcholí.

Jazyk Škvoreckého prózy vychází od počátku jeho tvorby z živé hovorové češtiny s prvky slangů různých generací a společenských vrstev, případně s nářečními prvky. Jeho postavy jsou vždy výrazně charakterizovány řečí. Jazyková charakteristika přispívá i k dotváření komických situací. Ironický přístup k událostem, o nichž se vypráví, bývá zdůrazňován duchaplnými jazykovými hříčkami. V *Příběhu inženýra lidských duší*, kde základní rovinu vyprávění tvoří kanadské prostředí, přibývá anglicismů.

Jazyk tohoto románu je bohatě diferencován. Ve vzpomínkové narativní rovině se uplatňuje hovorová vrstva spisovného jazyka, obecná čeština, mládežnický (studentský) slang, prvky východočeského nářečí a v dopisech kamaráda Lojzy i slovákismy. Doba války je příznačně charakterizována občasnými německými pojmenováními.

V rovině příběhu odehrávajícího se v Kanadě byl autor postaven před obtížnější úkol. Normativní angličtině univerzitního prostředí je v česky psaném textu bezpochyby adekvátní spisovná čeština. Obtížnější však zřejmě bylo adekvátně vyjádřit v češtině mimoškolskou řeč tamějších studentů. Český studentský slang se jednak váže k zcela jinému prostředí, jednak se neustále proměňuje. Zřejmě proto dal autor přednost prokládání textu anglickými výrazy.

⁸ O této metodě srovnej tamtéž s. 286.

Občas jsou v angličtině i celé repliky:

„O.K.“ ozve se Irena. „Já si ho tedy na vaše doporučení, pane profesore, koupím na cestu. Kterého mi doporučíte?“

„Bonda? Kterého chcete. Každý je dokonalá *pars pro toto*.“

„That’s Latin, isn’t it?“

„It is.“

„I took some Latin in high school. But I never learned much. What does it mean?“

„Že když si přečtete jednoho, jako byste přečetla všechny.“⁹

Také čeští imigranti jsou charakterizováni jazykem. Ti, kteří žijí v emigraci už dlouho, případně ti s nižším vzděláním, češtinu postupně zapomínají, ale ani angličtinu dobře neovládají. Do jejich češtiny pronikají různé zkomolené prvky anglického jazyka natolik silně, že vzniká jakýsi zvláštní, nezasvěcencům hůře srozumitelný „česko-americký“ jazyk, v němž americká varianta angličtiny ovlivňuje lexiku i syntaktické struktury: „To je, proč sem na sebe dala červenou miniskórt a tenhle druh týšertky...“¹⁰

Další dva velké Škvoreckého romány čerpají náměty z historie. Autor důkladně prostudoval množství archivních materiálů o životě a působení Čechů na americkém kontinentě v devatenáctém století.

Scherzo capriccioso je netradiční historicko-biografický román, jehož výstavba je složitá. V centru vyprávění jsou epizody ze života geniálního českého hudebního skladatele Antonína Dvořáka. Ty se soustřeďují zejména na devadesátá léta 19. století, kdy byl Dvořák ředitelem Národní konzervatoře v New Yorku. Titul knihy, tj. název Dvořákova náladového koncertu G-dur, se jako motiv v průběhu vyprávění opakuje a poukazuje ke skladatelově osobnosti, včetně jeho milostného života. (Ne nadarmo zní anglický překlad knihy *Dvořák in Love*.) Podtitul (Veselý sen o Dvořákovi) zdůrazňuje fantazijní, až rozverné prvky vyprávění, které je daleké suchopárného podání životopisných údajů. Avšak i při této „veselosti“ nepopouští autor uzdu své fantazii nekontrolovaně, ale přidržuje se historických faktů.

⁹ ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší*. Toronto 1977, s. 37.

¹⁰ Tamtéž, s. 134.

Dominantní složkou je motiv lásky. Je to především láska geniálního skladatele k hudbě, ale i láska ke dvěma ženám, ke dvěma sestrám, z nichž se jedna stala jeho manželkou a k té druhé choval něžné city až do její smrti. Láska je dominantním motivem i v příběhu Dvořákovy dcery Otylky a jejích dvou nápadníků, z nichž si nakonec – ke zřejmé otcově spokojenosti – vybere později proslulého hudebního skladatele Josefa Suka. Motiv lásky k hudbě je spojen nejen s Dvořákovou osobností, ale i s autorem románu. Jedná se o lásku k lidové černošské (částečně i k indiánské) hudbě a z ní se zrodil jazz, kterému je Škvorecký oddán od raného mládí. V románu o Dvořákovi využil výbornou příležitost demonstrovat tuto lásku na motivech jedné z nejproslulejších Dvořákových skladeb, na symfonii *Z Nového světa*.

Scherzo capriccioso není monografický román. Vystupuje v něm celá řada postav, členů Dvořákovy rodiny, jeho přátel, amerických hudebních nadšenců, kteří se o Dvořákův pobyt v Americe zasloužili, Dvořákových žáků, českých osadníků česko-amerického městečka Spillville i několik fiktivních postav, které dokreslují kulturní a společenský obraz Ameriky dané doby.

Do časového rozpětí románu spadá nejen období Dvořákova působení v Americe (1892–1895), ale i doba Dvořákova mládí, kdy vyučoval hře na klavír dvě sestry, Josefínu a Annu Čermákových, i doba po jeho definitivním návratu do Čech, po jeho smrti (1904) i po smrti dcery Otylky (1905). Formou vzpomínek, které se vybavují různým pamětníkům, se časové rozpětí románu dále rozšířilo tak, že zasahuje dobu zhruba od šedesátých let 19. století po čtyřicátá léta století dvacátého.

Prostor vyprávění je vymezen dvěma kontinenty. V Evropě se děj odehrává na českém venkově, v Praze a ve Vídni, v Americe pak v New Yorku a v městečku Spillville.

Scherzo capriccioso je sice netradiční, přece však historicko-biografický román. Tato skutečnost ovlivnila způsob vyprávění i výběr jazykových prostředků. Místo tradičního Škvoreckého vypravěče v první osobě se převážně uplatňuje narace v osobě třetí. Touto formou jsou napsány všechny ty části, které tvoří kompoziční rámec dvaceti šesti kapitol této knihy. Ty se střídají s pás-

mem vzpomínek jednotlivých postav, vyprávějících o svých zážitcích s Dvořákem ze svého subjektivního zorného úhlu, čemuž je adekvátní opět ich-forma. Dvořák sám jako vypravěč nevystupuje. Je nahlížen jednak očima autorského vypravěče, jednak očima mnohých postav románu.

V autorské řeči dominuje spisovná čeština. Tou v podstatě hovoří i většina postav. Prvky obecné češtiny a vulgárnější výrazy pronikají do řeči některých postav jen zřídka. K charakteristice Američanů a amerického prostředí je střídme použito anglicismů. Výjimkou jsou dvě kapitoly. Jedna má název Exodus a je věnována vyprávění bývalého českého chalupníka o svízelné cestě přes oceán na americký kontinent. Vypravěč mísí do obecné češtiny anglická slova ve větší míře. Druhým případem je kapitola napsaná formou dopisu Miss Rosie to her sister Mária in Skrčená Lhota, který je ukázkou, resp. spíše parodií přistěhovalecké „česko-američtiny“.

Nevěsta z Texasu vyšla v roce 1992 jako jedna z posledních publikací nakladatelství Sixty-Eight Publishers. V tomto složitě komponovaném románu založeném na podrobném studiu dobových archivních dokumentů, se prolíná několik dějových pásem a vystupuje množství hlavních i epizodických postav. Sledovány jsou osudy českých přistěhovalců do Ameriky, z nichž mnozí bojovali v šedesátých letech 19. století v občanské válce Severu proti Jihu a stály tak u zrodu americké demokracie.

Závěrem bych chtěla zdůraznit, že Škvorecký se v emigraci zasloužil o kontinuitu české literatury i jako nakladatel, zejména však jako spisovatel. Květoslav Chvatík nazval jednu ze svých studií Velký vypravěč Josef Škvorecký.¹¹ I já bych chtěla vyzdvihnout Škvoreckého vypravěčské umění. Obnovil a zmodernizoval – kritikou 20. století často podceňovaný – klasický realistický román velké epické šíře. Stal se tak pokračovatelem nejlepších tradic české i světové prózy.

11 CHVATÍK, Květoslav: Velký vypravěč Josef Škvorecký. In: *Česká literatura* 39, 1991, č. 1, s. 41–53.

Dodatek

Do maďarštiny byla přeložena téměř všechna základní Škvoreckého díla, mj. Zbabělci (*Gyávák*, 1967, přeložil András Zádor), Tankový prapor (*Pléhkatonák*, 1997, přeložil György Varga), Mirákl (*Csoda*, 1993, přeložila Zsuzsa V. Detre), Příběh inženýra lidských duší (*Az emberi lélek mérnöke*, 1998, přeložila Zsuzsa V. Detre).

ŠKVORECKÉHO „BRIGÁDA“ NA POLI NORMALIZOVANÉ LITERATURY

Vladimír Křivánek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

Josef Škvorecký se léta bránil, aby byl pokládán za kritika literatury. Například ve své předmluvě k torontskému vydání pozoruhodného povídkového debutu exilového prozaika Jaroslava Vejvody *Plující andělé, letící ryby* (Toronto 1974) se vzpouzí údělu kritika slovy: „Nejsem kritik, a tohle není proto kritická předmluva. Je to vyznání obdivu. Neboť mě, a jistě každému, kdo má kůži, se tu dotýká hemingwayovská »pravda pravdivější nežli pravda«. Neboť je to napsáno dle Conradova nesmrtelného návodu: »Úkol, který se snažím splnit, je přinutit vás psaným slovem, abyste slyšeli, abyste cítili – ale především abyste viděli. «¹ Zde i v jiných svých odmítnutích údělu literárního kritika se Škvorecký dopouští skrytých i zřejmých protimluvů. Předmluva k Vejvodově knize je totiž sama výmluvným dokladem citlivé kolegiální kritické práce a Škvorecký v ní jaksi mimochodem postupuje v intencích, které zakládají vlastní smysl literární kritiky – vynést soud o hodnotě díla. A jde ještě dále, až k metě, která bývá již většinou literární kritiky odepřena: z řady nových textů vybírá neomylně nejen dílo nesporné umělecké hodnoty, ale sám je ve svém nakladatelství zpřístupňuje čtenáři. V jeho osobnosti se tak spojuje potence kritická, tedy schopnost rozpoznat uměleckou cenu nové literární tvorby, se záměrem vydavatelským, totiž zprostředkovat tento objev českému čtenáři.

I když se Josef Škvorecký nepokládal za profesionálního kritika, v jeho mnohostranném a bohatém literárním díle je i literární kritika zastoupena a není zanedbatelná, má svá specifika, hrála velkou etickou i společenskou roli a dosud neztrácí na významu. Ve třech oblastech se projevil autor jako svébytný kritik literatury. Jako znalec, milovník a autor detektivních žánrů reflektoval teoreticky i kriticky literární pohyb v této oblasti, veden snahou povýšit detektivku

1 ŠKVORECKÝ, Josef: O plujících andělech, letících rybách a jiných věcech. In: VEJVODA, Jaroslav: *Plující andělé, letící ryby*. Praha, Art-Servis 1990, s. 11.

na specifický druh hodnotné umělecké literatury (*Nápady čtenáře detektivek*, 1965). Jako anglista, amerikanista, překladatel, popularizátor a učitel anglické a americké literatury na vysokých školách se zabýval prakticky celoživotně profesionálně literární kritikou anglicky psané literární tvorby (ve *Světové literatuře* do konce šedesátých let publikoval recenze, medailónky a překlady z angloamerické literatury a patřil tehdy mezi nejvýznamnější domácí znalce tohoto oboru; poté z kanadského exilu dlouhodobě a systematicky recenzoval novou anglicky psanou literární produkci pro rozhlasovou stanici Hlas Ameriky). Zhodnocení této jeho rozsáhlé kritické činnosti na poli angloamerické literatury by mělo být úkolem české literárněvědné anglistiky. Třetí oblastí je jeho kritická reflexe české literatury, která nebyla tak systematická jako jeho práce o anglicky psané literatuře, je mnohdy roztroušena v řadě předmluv, doslovů a poznámek k produkci torontského nakladatelství, objevovala se na stránkách různých exilových periodik (v římských *Listech*, v pařížském *Svědectví*, v newyorských *Proměnách*, v kanadském *Novém domově* atd.). Z některých z nich vznikla kniha *Na brigádě* (Toronto 1979), společné dílo Josefa Škvoreckého a Antonína Brouska, které sleduje proměny domácí literární produkce v etapě tzv. normalizace. Této Škvoreckého kritické reflexi české „normalizované“ literatury bude věnováno naše malé zamyšlení.

Pomineme-li původní vojácky řízný význam slova „brigáda“, informuje nás výkladový slovník spisovného českého jazyka, vznikající v průběhu padesátých let, o tom, že slovo „brigáda“ znamená také „skupinu dobrovolných pracovníků pro zdolání nárazových prací“ či „práci takovéto skupiny.“ Pro oba autory knihy to tehdy byla, řečeno prostřednictvím definice ze *Slovníku spisovného jazyka českého*, „dobrovolná pomocná práce“², o jejímž smyslu píší: „Titul je, jaký je, protože tematika knihy se nekryje s hlavními zájmy autorů a nesouvisí přímo s jejich povoláním. Domnívali jsme se však, že bude užitečné, když někdo jistě věci napíše, a protože to v Praze dnes sotva kdo může udělat, udělali jsme to, protože jsme mohli.“³

2 *Slovník spisovného jazyka českého* I. Praha 1960, s. 167 (heslo brigáda).

3 BROUSEK, Antonín - ŠKVORECKÝ, Josef: *Na brigádě*. Toronto, Sixty-Eight Publishers 1979, poznámka autorů, nestránkováno.

Role kritika normalizované české literatury bylo pro Škvoreckého tedy pouze příležitostné odbočení z jeho dosavadních literárních aktivit, činnost fakticky vnucená úkolem přechít ze stanoviska svobodného českého literárního exilu domácí produkci a postihnout její nejzávažnější problémy, společenskopolitické limity a estetické normy.

Zřejmý polemický a místy až pamfletický osten je patrný ze záměru ukázat literární patologii doby, v níž se česká literatura po srpnové okupaci a husákovské „normalizaci“ ocitla: domácí literatura byla velmi okleštěná a zmrzačená, literární život se odehrával v náhražkách a prostor uvolněný odchodem řady autorů do zahraničí a vykazáním jiných mimo rámec oficiálně vydávané literatury či na její okraj zaplnili často snaživí autoři různých generací a nevalné umělecké úrovně. V této literární situaci si Škvorecký jako kritik vědomě všímá právě těch několika významných autorů, kteří se prosadili již během šedesátých let a v kontextu norem oficiální literatury sedmdesátých let působili poněkud nemístně a cizorodě: „A náhle se na těchto šibřinkách literární patologie objeví dva autoři, kteří do společnosti literárních trpaslíků, psychopatů a mstivců nepatří: Vladimír Páral a Ladislav Fuks. A je tedy, myslím, nutné, podívat se, v jaké masce přišli na ten candrbál.“⁴

Na analýze Páralových románů *Mladý muž a bílá velryba* a *Radost až do rána* ukazuje Škvorecký proměnu, kterou procházela tvorba tohoto autora, poukazuje k tomu, co zůstalo ze starého Párala a co se změnilo. Na rozvíjení syžetu a v hodnocení motivací protagonistů dokládá, jak monstrózně, nepřesvědčivě a idealisticky působí kladný hrdina Břeťa Laboutka v *Mladém muži a bílé velrybě*, jehož nakonec i sám zoufalý autor nechává závěrem zemřít, aby udržel alespoň zdání věrohodnosti své prozaické fikce. „Nuže, začalo to jako známý Páral, a náhle se to proměnilo v Párala dosti neznámého, dosti nového; v Párala sahajícího například po jedné z nejotřelejších literárních formulek, již by jindy použil nanejvýš k satíře nebo parodii: k formulce terapie tzv. nezkaženým prostým lidem, rodnou viskou pod horami, popřípadě panenskou přírodou, jak ji známe z Káji Maříka a z jiných katolických románů o nápravě mladého muže zkaženého velkoměstem a jeho bary, nebo z obdobných románů komunistických...“⁵ Román *Mladý muž*

4 Tamtéž, s. 161.

5 Tamtéž, s. 167.

a bílá velryba přijal však Škvorecký vcelku shovívavě a dokonce bránil autorovo právo na osobitý umělecký pohled: „Nepokládám na rozdíl od jiných Mladého muže za dílo nepáralovské, proto falešné, proto zkreslující. Každý velký spisovatel skutečnost, způsobem umění, tak nebo onak zkresluje, dává jí umělý tvar, který jedině je vlastní umění, na rozdíl od neumění, jež primitivně kopíruje. Spisovatel vylupuje svět z realismu do magie, sugesce, estetické narkománie. Při veškerém a velkém obdivu, který mám k Páralovi, mi jenom vadí, že svá různá vidění časuje ve shodě s požadavky konzumu; že mu cestu ukazuje Jiří Hájek, tak jako před časem mu ji ukazovala – snad – literární atmosféra liberalizace šedesátých let.“⁶

V recenzi románu *Radost až do rána* shrnuje kritik tuto Páralovu normalizační metamorfózu od tzv. „černé“ pentalogie k projektované sérii „bílé“ a znovu otevírá problém, zda jde o podlehnutí kulturně politickému tlaku či o svobodnou volbu autorovu: „Prostředí i postavy, jejich problémy a životní styl jsou v této načaté sérii přinejmenším podobné, většinou stejné jako v sérii ukončené, ale – což by se taky dalo vysvětlit inženýrsko-matematickou kompoziční metodou inž. Párala – vše se liší znamínkem, předznamenáním: z minusu je plus, z mol je dur; z pesimismu je optimismus a z ohyzdnosti krása. Jako by po karikatuře v černém chtěl nyní načrtnout karikaturu v bílém s nadějí, že čtenář si ty dva obrázky dá před sebe, podívá se proti světlu z Východu a ony se mu složí v šedivý portrét skutečnosti. Ale jak jsem napsal v recenzi Mladého muže: otázka je, zda Páral **chce**, nebo zda je chtěn.“⁷

Obdobnou metodou sledování syžetové výstavby a analýzou hrdinů dokládá pak Škvorecký i proměnu Fuksovu, která se promítla do jeho nezdařeného románu *Návrat z žitného pole*. I tato kritika přerůstá v zamyšlení nad situací, která nutí autory, aby se vzdali svého osobitého vidění světa a pokoušeli se o prózu diktovanou společenskou objednávkou: „upřete-li spisovateli právo na to, aby byl »zajatec« své představy o lidech a skutečnosti«, vezmete mu to, co ho dělá spisovatelem, tedy umělcem, a odsoudíte ho k roli sepisovače, psáče, ilustrátora, stylizátora a formulátora cizích představ o lidech a o sku-

tečnosti; prostě uděláte ze spisovatele hack-writera. »Zajetí vlastní představou« je v umění totiž ona Engelsova svoboda, jež je pochoopenou nutností, například svoboda autora fantasmagorických příběhů psát nádherně fantasmagorické příběhy poté, co pochopil, že pokouší-li se o realismus, jeho próza vrže.“⁸

Svou kritickou činnost na poli normalizované české literatury dal Škvorecký zcela do služby polemiky s normalizační marxistickou kritikou, s režimu oddanými kritiky Hanou Hrzalovou a Jiřím Hájkem, kteří v jeho recenzích zastupují řadu „literárně kritických funkcionářů“ podílejících se na „tažení za idiotizaci české literatury“, jak sám poznamenává.⁹ Na rozboru některých partií Hájkových vzpomínek, které konfrontuje s memoáry Václava Černého, demaskuje zamlčovací a dezinterpretační metody tohoto jednostranně ideologického vidění skutečnosti. V polemice s názory normalizátorů i v analýzách dalších próz (Danielle Duškové: *Bobby*; Karel Houba: *Postel s nebesy*; Jozef Kot: *Horečka*; Alexej Pludek: *Vabank*) dokumentuje názorně, že nesvoboda totalitních politických systémů vede k patologii sociální, morální i psychologické. Ne náhodou využívá proto jako podpůrných argumentů i názorů psychiatrie – například obraz protagonisty románu *Bobby* Danielle Duškové je soustavně konfrontován s Adlerovým popisem tzv. komplexu méněcennosti. Houbova próza *Postel s nebesy* končí scénou kastrace; protagonisté románu se utkají v souboji na život a na smrt a k tomu Škvorecký poznamenává: „Toto přímo lawrencovské zápolení skončí zcela po způsobu nejfreudianštějších kompenzací: Zeman zabije Krause divokým kopancem do varlat, centra Krausovy mužnosti – a tak svého soka zničí zároveň doslova i symbolicky.“¹⁰ Škvoreckého zajímají i proměny obrazu erotiky a sexu v normalizované literatuře a pobaveně zjišťuje, že toto pole svobodné lidské aktivity autory doby normalizace obzvláště přitahuje a zaznamenává zde i „mírný pokrok v mezích zákona“ při zobrazování nahoty.

Tradiční Thibaudetova typologie kritiky rozlišuje tři specifické druhy kritiků – kritiky profesorské či akademické, kteří se systema-

8 Tamtéž, s. 178–9.

9 Tamtéž, s. 178.

10 Tamtéž, s. 288–9.

6 Tamtéž, s. 176–7.

7 Tamtéž, s. 214.

tický, hluboce a zevrubně věnují z výše svých kateder kritické práci, již pokládají za vědu; kritiky rychle reagující na vlnění doby v *ad hoc* psaných novinových recenzích, často chvatných, povrchních a nevyargumentovaných; a konečně kritiky, kteří jsou sami významnými literárními tvůrci a ke kritice si pouze odskočili od své vlastní umělecké práce z rozličných důvodů – oslovení naléhavým společenským úkolem, z lásky k literatuře, pro osvěžení, pro inspiraci, nebo pouze pro zábavu. Přestože je Josef Škvorecký významný profesor řady zahraničních universit, pokládám ho za kritika-umělce. Tito lidé, pohybující se jako kritici na hraně vědy, publicistiky a umění, jsou zajímaví a inspirativní právě množstvím několika rolí: se zkušeností praktikujících spisovatelů dokážou zvážit skryté mechanismy literární tvorby a zároveň spojují akribii vědců s pohotovostí a duchaplností publicistů. Ve Škvoreckého podání je literární kritika činností zábavnou, tvůrčí a etickou.

BŮH DO DOMU ANEB ŠKVORECKÝ DRAMATIK

Lenka Jungmannová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

Roku 1980 vstoupil Josef Škvorecký rovněž na pole dramatiky, a to samozřejmě již hrou exilovou. Čtyřaktové celovečerní drama *Bůh do domu* bylo v tomto roce nastudováno torontským krajanským ochotnickým spolkem,¹ pro nějž bylo původně určeno, a v nakladatelství Sixty-Eight Publishers stihlo téhož roku i vyjít.² V úvodu ke knižnímu vydání, doplněnému fotografiemi z inscenace a doslovem teatrologa Michala Schonberga, spisovatel vznik hry komentuje takto: „Frašku *Bůh do domu* jsem napsal k desátému výročí Nového českého divadla v Torontu. ... Takže pokus o tento žánr, který jsem nikdy před tím nezkusil, a tuhle dokumentaci jednoho zdařilého ochotnického představení v daleké cizině, věnuju přátelům z Nového českého divadla, a zejména Ferdinandu Čulíkovi, bez jehož naléhání bych se toho byl nikdy neodvážil.“³ Z genologického hlediska je zajímavé, že – jak se praví v jednom z úvodních citátů ke hře – pro dramatické vykreslení nedávné historie našeho národa užil autor žánr frašky, protože mu připadala výstižnější (snad symboličtější) než tragédie, která se v zemi pod nadvládou komunistické diktatury nabízela. A právě na zasazení hry do kontextu neoficiální dramatiky období tzv. normalizace se soustřeďuje tento příspěvek.

Začneme od titulu a jeho sémantického kontextu. Název hry, tvořený druhou polovinou známého českého přísloví, zde ironicky předznamenává nejen podivnou návštěvu komunistického fizla na Západě, o níž hra pojednává, ale reprezentuje také hořce satirickou aluzi na začátek okupace Československa v roce 1968. Pojmenováním díla ostatně Škvorecký plně dostal jakési dobové konvenci neoficiální dramatiky v hodnocení této historické události – analogii vyjadřuje název jeho hry především s titulem (a částečně i syžetem) dosud nepublikovaného dramatu Ivana Binara *Host a ryba* (1969), které je přímou

1 Nové české divadlo. Toronto 1980, režie F. Čulík.

2 ŠKVORECKÝ, J.: *Bůh do domu*. Toronto, Sixty-Eight Publishers 1980.

3 Tamtéž, s. 11.

reakcí na příjezd vojsk Varšavské smlouvy. V souvislosti s tímto klíčovým momentem našich nejnovějších dějin lze potom též vysledovat, že motiv nezvané, podezřelé či nenormální návštěvy se vine českou neoficiální dramatikou jako červená nit. Zvrácené návštěvy a navštívení v kontextu existenciální či absurdní poetiky známe důvěrně především z dramatiky Václava Havla (pojednává o tom jmenovitě esej Milana Uhdeho⁴), Pavla Kohouta či Ivana Klímy⁵, nelze však nepřipomenout, že v takzvané podzemní dramatice se jako zastřešující objevuje tento motiv již v mikrohrách Františka Kovárny, shrnutých do knihy *Půlnoc nad Prahou* (1952), kde symbolizuje tíživé politické klima 50. let.

Od té doby se neoficiální zpracování motivu návštěvy dočkalo mnoha podob a objevilo se řadě autorských rukopisů, třeba i zdánlivě nesourodé, kupříkladu lyrické povahy. S oblibou se k němu ve své dramatice vracel Vratislav Effenberger, Petr Král a Prokop Voskovec jím zaklenuli surrealistickou hru *Nemám času nebo Počítání básníků* (1961) a Josef Topol na něm postavil (zakázanou) hru *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (1970). Rozpracoval jej i Jaroslav Gillar v exilové dadaistické frašce *Lov neboli Sny Ivanů* (1979), v níž jako by sumarizoval veškerou svou opovržlivost vůči totalitnímu – speciálně českému a sovětskému – režimu, a dostala se příkladně i do exilové hry novináře Karla Hvižd'aly, již opatřil názvem *Reálkancelář* podle reálného socialismu zavedeného u nás po sovětském vzoru (1981–1982). Všechny takto motivicky a rovněž časoprostorově spřízněné hry mají však společný jakýsi – řečeno s Bachtinem – chronotop hyperbolického, ale věrohodného zobrazení atmosféry strachu a špehování, pocitu zmaru či životní skepse způsobené životem v režimu.

Protože v případě Škvoreckého hry *Bůh do domu* jde o žánr komediální, který byl obohacen o značnou míru autenticity, můžeme zde hovořit o lokální frašce, jak se o to ostatně snaží i zmiňovaný doslov o tradicích frašky v dějinách českého divadla⁶. Hra je totiž situo-

vána do soudobého prostředí kanadských Čechoslováků a zápletky je vzhledem k tomu postavena na konfrontaci různých společenských postojů občanů bývalého Československa.

Rysy této lokální komediálnosti se hluboce promítají do zápletky. Na návštěvu k manželům Machánovým, kteří jsou zcela v duchu Škvoreckého v próze užívané lingvistické grotesky na Západě přejmenováni na MacHaneovy, přijíždí z Prahy dosud neznámý Vlastin (Vickyn) otec, komunista a spolupracovník StB, který se podezřele pozdě rozhodl poznat svou ztracenou dceru. Syžet mimo jiné demonstuje skutečnost, že i zde se objevuje intertextuální diskurz, příznačný pro Škvoreckého rukopis. Námět hry totiž dějově a tematicky úzce koresponduje s *Příběhem inženýra lidských duší* (dokončeným roku 1977, s nímž má hra rovněž shodné jméno a částečně i charakter postavy Mileny Cabicarové, v románu přezdívané Blběnka), ba dokonce jej můžeme na jisté sekvenci z tohoto románu postavit: „V posledních dvou letech mě jich navštívilo snad sedm, a technika vykazovala zřetelnou paternu, řekla by moje milá Blběnka, ale ta výraz používala pouze o látkách na dámské šaty: Zazvoní telefon. Ozve se hlas: »Dobrý den, tady ixypsilon. Já jsem, Mistře, důchodce, v Torontu na návštěvě u dcery. Mohl bych vás, Mistře, navštívit? Nebudu vás dlouho zdržovat. Mám pro vás vzkaz od pana Vaculíka.«“⁷

Faktickým prozaickým předobrazem hry byla ovšem stejnojmenná Škvoreckého povídka, která vyšla v prvním čísle kanadského krajan-ského časopisu *Západ* a knižně byla publikována v souboru *Ze života české společnosti*⁸. Syžet povídky, která je záznamem vyprávění malého Dereka MacHane, představuje hlavní dějovou linii hry.

Komika díla je založená především na konfrontaci dvou – ve své době a sféře literatury zejména eticky posuzovaných – aspektů emigrace. Motorem děje je totiž kanadský pobyt československého dědečka, jehož údajná příbuzenská návštěva, zjevně vykoupená

6 SCHONBERG, M.: „Tradice frašky v českém divadle a Bůh do domu.“ In: Škvorecký, J.: *Bůh do domu*. Toronto, Sixty-Eight Publishers 1980, s. 109–122.

7 ŠKVORECKÝ, J.: *Příběh inženýra lidských duší* I. Toronto, Sixty-Eight Publishers 1977, s. 63.

8 ŠKVORECKÝ, J.: *Bůh do domu*. In: *Západ* 1, 1979, č. 1, s. 24–27; Škvorecký, J.: *Bůh do domu*. In: týž: *Ze života české společnosti*. Praha, Naše vojsko 1994, s. 107–116.

4 UHDE, M.: Návštěvy a navštívení Václava Havla. In: *O divadle* I., Lidové noviny, Praha 1990, s. 227–245.

5 Viz především Kohoutovu trilogii *Život v tichém domě* (1970–1973) a Klímovy *Hry* (1975).

bezskrupulózním udáváním všech (možná dokonce i vlastní dcery), se záhy vyjeví jako konzumně ekonomická. Dědeček se v Kanadě snaží sehnat peníze na koupi fiata, přičemž částku se rozhodne vydělat tím, že vnutí dceři vlastnoručně vyrobený nábytek, respektive socialistickým kýčem ovlivněný šmejd, který se rozpadá a jehož lak lepí. V tehdejší neoficiální umělecké reflexi totalitního systému (v dramatice je takovým *pars pro toto* Havlova *Vernisáž*, 1976) a v populárnější rovině často i v literární reflexi současné je tento rys komunistické kultury považovaný za determinující, a bývá velmi často parodovaný (příkladně v prózách Michala Viewegha či Petra Šabacha).

Groteskní kolize je potom lokalizována do scény dědečkova odjezdu, kdy zdánlivě nenápadně zjišťuje, že se mu na Západě líbí více než v jím proklamovaném socialistickém ráji, a pod záminkou zůstat si vynucuje příslib výroby nábytku pro jiné krajany. Hra ovšem vrcholí zprávou, že dědečkovi nebylo prodlouženo vízum, takže se nakonec paradoxně sám stává obětí režimu, který propaguje. Tento groteskní hermeneutický princip totality nahlédl spisovatel velice přesně a hra v tomto ohledu zasluhuje srovnání s Landovského *Sanitární nocí* (1976), která má ke Škvoreckého frašce blízko i žánrově.

Dramatická výpověď hry *Bůh do domu* ovšem není technologickým založením akční, tedy vyplývající z konfliktu dějových peripetií, nýbrž v první řadě jde o komiku postavenou na vnějším, situačním ději, který vyvolává lehce groteskní výpověď sociální a politickou. Druhu komiky odpovídá i typová kompozice postav založená na jejich společenské diferenciaci. Tak jsou v ději zobrazeny a vzhledem k žánru pochopitelně i karikovány vztahy a odlišnosti mezi postavami nejen exulantů, ale navzájem i mezi osobami různé národnosti žijícími doma a v zahraničí. Hra tak parodováním některých přistěhovaleckých, krajanských i socialistických problémů (jako je například dědečkova z režimu přinesená despotičnost rodiny, ztráta schopnosti exulantů nahlédnout totalitní poměry, absurdní jednostrannost ekonomických emigrantů, světónázorová jinakost národností vztahujících se k jednomu státu apod.) a skrze hyperbolizaci charakterů postav předkládá k nahlédnutí mozaiku různých typů emigrantů i různých typů tehdejších obyvatel Československa (tím

se blíží Gillarově a Škutinově rovněž exilové satirě *Vagon strachu*, 1981, kde se v jednom vlaku scházejí Češi lišící se především různou úrovní spolupráce s StB). Celkově tak fraška dává vzniknout jakési zástupné, pomyslné a geograficky i ideologicky utopické dobové galerii obyvatel našeho státu, jak to ostatně odpovídá i společenskému pozadí románu *Příběh inženýra lidských duší*.

Ve hře je konečně také, jako i v jiných dílech Škvoreckého, tematizován umělecký osud autora objevujícího se (avšak nevystupujícího) i zde pod jménem *alter egem* Smiřický: z perspektivy této intertextové postavy lze potom hru přirovnávat k těm několika neoficiálním dramátům, v nichž vystupuje jiná, tentokrát ovšem výhradně interdramatická postava, a to k hrám vystaveným kolem figury Ferdinanda Vaňka, tzv. vaňkovským dramátům – Havlovým, Kohoutovým, Landovského a Dienstbierovým.

Komediální, typový přístup k postavě dramatu signalizuje i autorovu symboliku ironicky mluvících jmen, příznačnou pro takřikající druhou vlnu české neoficiální dramatiky nastupující po osmašedesátém (neodmyslitelně patří k tehdejšímu dramatickému rukopisu Effenbergerovu, Hoffmeisterovu, Klímovu, Kohoutovu, Landovského a konečně i Havlovu). V centru expozice postav *Boha do domu* stojí demagogický stalinovec a fízl se signifikantním, výstižně kombinovaným jménem Klement Jidáš⁹, s nímž pak jsou v ději přímo konfrontováni zapřísáhlí antikomunisti z obou stran oceánu: Ota Macháně, jehož režim odsoudil na práci v dolech, tchána nenávidí, švagrová Nutných, která též přijela z Čech na návštěvu a je dědečkem vydírána za účelem spolupráce s StB, nakonec musí řešit jeho hrozby zdejším sňatkem. Groteskní nadsázce je podrobeno i krajanské vlastenectví v obraze fanatického národovectví Slovenky Gusty Pochopené-Nutné, která cepuje dceru v recitování básní Jána Botta, i mírně pokrytecké bratrství místního Sokola česko-německého původu, s komickým jménem Schwarzwaldmüllerbergstein. Jim pak typově sekundují i exulanti apolitictí, ekonomičtí: naturalizovaný Kanadán Nutný, respektive Nutney, který by se rád jezdil chlu-

9 Ostatně i toto přijmení je v kontextu Škvoreckého díla intertextuální – použil jej už v šedesátých letech v povídce *Zločin v dívčí škole*, kde jako Jidášovu pojmenoval jednu ze studentek.

bit do staré vlasti, a za to, že nemůže, odsuzuje disidenty, a atraktivní Milena Cabicarová, bývalá prostitutka z hotelu Jalta, nosící výmluvnou zdobnělinu Milenka. Škvoreckého prezentaci dobových fraškovitých exemplářů uzavírá donchuanovský gynekolog Hardy (rozuměj Hrdý) s matkou, čerstvě se přistěhovavší toaletářkou z hotelu Jalta, která v osobě pana Jidáše briskně rozpoznává komunistu, jenž jim při znárodnění v roce 1948 přišel zabavit továrnu.

Obraz komunity dotváří dvojice nejmladších, Nutných Zuzka a Macháňových Derek, jejichž naivní a politikou nezatížené dětské postavy jsou zdrojem přímočaré komiky: když si například děti po svém vykládají dědečkovu bolševickou propagandu (zní příkladně takto: „Dědeček: Socialismus, hochu, je, když všichni milujou všechny ostatní – samolitr, kromě třídních nepřátel! Těch bejvá většina!...“¹⁰) či když názorně demonstrují svůj zmatek v projevech dospělých („Zuzka: Oh! Ja bysom tam nechcela žít! / Derek: Ale mají tam socialismus. / Zuzka: What's that? / Derek: Bůh, počítám. Volají ho Partaj“¹¹). Komunitu pak uzavírá irská manželka pana Hrdého a americký manžel paní Mileny, které spojuje groteskní neschopnost pochopit totalitu a těžkosti života v ní.

Ovšem hlavní postavou hry, řečeno neoriginálně, nicméně zde trefně, se stává jazyk, který – jako ostatně v každé konverzačce – nutně musí udávat tempo i téma, v tomto případě rovněž předjaté v *Příběhu inženýra lidských duší*. Pro srovnání – jestliže v románu Blběnka zahovoří například takto: „„Já byla šokt, a hů vudnt,« pokračuje Blběnka. »Ale to nebylo celé. Ty chlapi vyskočili a začali stripovat! Já byla ívn mór šokt!...«“¹²; Milenka Cabicarová ve hře vstupuje do děje s identickým řečovým gestem: „Milenka: Já jsem přišla z New York City na jeden nebo dva, a slyším, že ty házíš party! / Vicky: No to je žůžo! Pocem, já tě musím představit tady doktorovi Hardymu! /.../ Milenka: You're American? / Hardy: Ne, milostivá, Čech. / Milenka: Ale jak přijde, že vy máte americké surname? / Hardy: Jmenuju se /.../ ve skutečnosti Hrdý /.../ Milenka: Oh I see! /k Vicky/ Well, c'mon, Vicky! Kdo – s kým – kde – jak – a tak!“¹³

Jazyk tu ovšem necharakterizuje jen své mluvčí (programová Slovenka Pochopená-Nutná úzkostlivě dbá na správnou a lahodnou mluvu, toaletářka Hrdá si naopak v řeči nebere servítek), ale také odráží životní historie postav (kuriózní směsice češtiny a americké angličtiny doprovází sexuchtivou Milenku, češtinu bratra Schwarzwaldmüllerbergsteina zase dokonale prozrazuje řada německých slov), průběžně reflektuje jejich vývoj ve hře (Jidášova původně pražská hovorová čeština, zatížená ještě různými germanismy, posléze pojímá i některé místní anglismy) a zrcadlí jejich i momentální postoje (například Jidášův dopis dceři je sentimentálním výlevem úlisného funkcionáře, švagrová Nutných začne před Jidášem naschvál mluvit socialistickou hantýrkou, aby vyvolala dojem správné občanky). Specifickou roztomilostí je samozřejmě opatření česko-anglicko-slovenský mix řeči, jíž spolu mluví děti.

S vrstvenou jazykovou komikou ve hře korespondují i pantomimické gagy, které předvádí hlavně nemá postava babičky Macháňové (navzdory tomu, že je neustále připoutána k televizi, vysílá odtud do okolí extrémní citové výlevy) a někdy též její vnuk Derek (obzvláště efektní je Derekův vyčerpávající zápas se ztvrdlým skořicovým pendrekem, který dostal darem z Československa a který zaplatí ztrátou zubu). Tento filmově groteskní rys dramatu pak také odpovídá jakési střihové kompozici celku, v němž jednotlivé scény následují rychle za sebou, někdy se i mezi sebou prolínají a navzájem tak nepřímo komentují.

Ve hře *Bůh do domu* Škvorecký prostředky osobité koláže, tedy přenesením prvků skutečnosti do uměleckého díla na úrovni zápletky, koncepce postav a dialogu i lokalizací děje pomyslně na hranice tehdejší československé společenské identity, nepřímo též zachytil rozhraní dvou epoch moderní české divadelní hry, když drama zasadil na pomyslné hranice lineárně-kauzální dramatiky 70. let, zakotvené ještě do značné míry v psychologicko-realistické orientaci divadla, a nastupující artificialní, postmoderní dramatiku let 80., která navázala na české absurdní drama 60. let a započala dekonstrukci dramatických kategorií (děje, postavy i časoprostoru hry). A také proto se fraška tentokrát ukázala vhodnějším než tragédie.

10 Tamtéž, s. 25.

11 Tamtéž, s. 41.

12 ŠKVORECKÝ, J.: *Příběh inženýra lidských duší* I. Toronto, Sixty-Eight Publishers 1977, s. 144.

13 Tamtéž, s. 52.

PROČ SE PULCHRA NELÍBILA ANEB NENÍ UTOPIE JAKO UTOPIE

Joanna Czaplinska (Štětínská universita, Polsko)

Pulchra aneb příběh o krásné planetě zdá se být v dosavadní tvorbě Josefa Škvoreckého výjimkou, ne-li rozmarem – autor se pustil do žánru, jemuž se zatím vyhýbal, tedy do fantastické literatury. Příběh se odehrává v roce 3135 a hlavní postavou je výzkumnice Magdaléna, která se s pozemskou posádkou dostala na planetu Pulchra, jež se ukázala být téměř věrnou kopií Země obydlenou krásnými lidmi. Obyvatelstvo Pulchry je mírumilovné a křesťansky ideální a od pozemšťanů liší tím, že jsou to bytosti vejcorodé. Nejde jen fantastický motiv, ale o Boží záměr stvořit lidstvo bez prvotního hříchu, a tedy i bez vyhnání z ráje. S dalším rozvíjením děje si čtenář domýšlí, že Pulchra je druhým božím pokusem o stvoření člověka, tentokrát pokusem úspěšným – Země začátku čtvrtého tisíciletí je totiž světem, kde neexistují žádné mravní zábrany, na výčitky svědomí je lék a drogy jsou běžně dostupné i dětem. Setkání dvou odlišných světů vede ke konfliktu, posádka se však nestihne vrátit domů. Nakonec je v apokalyptické scéně jak Země, tak kosmická loď hrdinů rozbita asteroidy, jejichž pohyb není náhodný, ale řízený – snad Bohem.

Tato útlá knížka kupodivu vyvolala velice nevrlo reakci té skupiny čtenářů, která by teoreticky měla tvořit její *target group*, tj. fanoušky vědeckofantastické literatury. Že tato teze není planá, doloží následující výňatky z recenzí. V internetovém deníku *Neviditelný pes* autor podepsaný „pagi“ svůj jinak celkem příznivý názor na knihu končí slovy: „SF motiv tak slouží jenom jako prostředek k zobrazení autorových názorů, není zdrojem onoho *sense of wonder*, které od SF literatury očekáváme. A protože ani formální poměr cena / počet stránek není příliš příznivý, z této knihy se stal především další svazek na polici, kam ukládáme Škvoreckého práce – pokud s ním ovšem nesdílíme onu silnou potřebu křesťanské víry, na niž je autorem příběh založen. Není to ani

Tankový prapor, není to ani Lvíče, a není to také ani příběh poručíka Borůvky...“¹ Ve stejném deníku se o *Pulchře* ještě ostřeji vyjádřil Jarda Houdek: „Škvorecký není špatný stylist, řemeslně vzato je knížka zvládnutá. [...] Ale nedělá domácí úkoly. Ze sci-fi zná jen velmi málo a troufám si tvrdit, že především z televizních seriálů. A nic na plat, člověk nemůže být dobrý spisovatel tohoto typu literatury, aniž by byl i dobrým čtenářem.“² Pokus o jiný pohled na *Pulchru* v rámci scifistické obce vyjádřil Ivan Adamovič, který již v úvodu své recenze poznamenal, že „určitě to není dílo určené čtenářům science fiction“³, ale na závěr přece jen konstatuje, že „nebýt pod Pulchrou podepsán právě Škvorecký, tipl bych si, že by tato kniha hledala dlouho svého nakladatele“.⁴ Tato kritická slova nejsou zdaleka vše, čeho se dostalo Josefu Škvoreckému jako vědeckofantastickému autorovi – je jasné, že spisovatelé nepíší svá díla pro kritiku, ale pro čtenáře, ti však se ukázali ještě přísnější. V měsíčníku *Ikarie* ve sloupku „Čtenáři varují“, v němž se každý měsíc objevuje žebřík nejhorších děl sci-fi, sestavený podle dopisů čtenářů, *Pulchra* stále, i do chvíle, kdy píšou tato slova, zaujímá stále nečestné vysoké místo.

Můj příspěvek je pokusem o zamýšlení nad neúspěchem Škvoreckého knihy u té části čtenářské obce, která si knihu koupila vlastně ne pro jméno autora, ale pro samotný název a pro poznámku na obálce, že se jedná o vědeckou fantastiku. Nevšimli si ale pokračování poznámky, v níž je uvedeno, že kniha „nese obvyklé rysy literatury science fiction; k příběhům o dobývání vesmíru má však velmi daleko.“⁵

Pulchra opravdu není knihou určenou pro čtenáře výlučně vědeckofantastické literatury, a hlavně ne pro ty, kteří v sci-fi příbězích hledají jen zábavu, skvělé nápady a rychlý děj. Žánrová příslušnost *Pulchry* není jednoznačná. *Pulchra* totiž vykazuje rysy utopie, ale chápáné jinak, než jak ji pojímal Karel Čapek, i jinak, než jak ji definuje Daniela Hodrová, tedy „jako přesah dané reality v podobě jejího

1 <http://pes.eunet.cz/sci-fi>, 23.9.2003.

2 Tamtéž, 17.9.2003.

3 ADAMOVIČ, Ivan: Zjevení Josefovo. *Ikarie* 2003, č.12, s. 46.

4 Tamtéž, s.46.

5 ŠKVORECKÝ, Josef: *Pulchra. Příběh o krásné planetě*. Brno 2003. Poznámka na obálce.

utopického projektu či hypotézy,⁶ přičemž utopie se může realizovat v různých žánrech a druzích – jako traktát, esej, román nebo drama.⁷ Autorka také poznamenává, že pojem „utopie“ se od 19. století „začíná rozšiřovat a znejasňovat a ve 20. století přestává být relevantní i rozlišování mezi utopickým a fantastickým žánrem, a dokonce i science-fiction.“⁸ Takovéto pojetí „utopie“ vede totiž k četným nedorozuměním a de facto k mísení tohoto pojmu s široce chápanou fantastickou literaturou. Když se však podíváme na tento pojem ne jako na jistý způsob uvažování, který začíná Platonem a jeho představou ideálního státu, ale jako na literární žánr, konstituovaný Thomasem Morem v 15. století a vyznačující se ustálenými rysy, pak se poněkud změní dimenze a pohled na *Pulchru* přestane být určován podle citovaných kritiků. K těmto rysům, jež se vyskytly již v Morově *Utopii* a které se opakují s jistými modifikacemi ve všech utopických prózách, patří především didaktismus, zaměřený na kritiku společenských poměrů, které autor a jeho čtenáři znají z vlastní zkušenosti, a zobrazení perfektně organizovaného státu, v němž všechny instituce fungují bez chyb a ve prospěch celé společnosti. Polský literární vědec Andrzej Żgorzelski, který se zabýval proměnami utopie v průběhu staletí,⁹ popisuje tento žánr velmi přesně. Podle jeho specifikace determinantů se pokusím ukázat, že *Pulchra* je typickou utopií.

Zmíněný již základní rys utopie, tj. didaktismus, je v *Pulchře* očiividný, autor zde kreslí pozemskou civilizaci, která spěje ke zkáze na vlastní přání – „morálka“ se stalo dávno zapomenutým prázdným slovem a lidé stále více si hrají na Stvořitele klonováním lidí. Mezi lidmi neexistuje sféra *sacrum* a poslední křesťanský kněz stárne s vědomím, že nemá nástupce. Mravní naučení plynoucí z knihy pak nejlépe vystihují slova autora samotného, který v rozhovoru s Františkem Cingerem na otázku, v čem vidí naději pro lidstvo, odpověděl: V návratu ke staré křesťanské morálce, „*quia impossibile est*“.¹⁰

6 HODROVÁ, Daniela: „Utopie.“ In: *Poetika české meziválečné literatury*. Proměny žánrů. Sestavil M. Zeman. Praha 1987, s. 80.

7 Tamtéž, s. 80.

8 Tamtéž, s. 80.

9 ŻGORZELSKI, Andrzej: *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*. Warszawa 1980, s. 50–51.

10 CINGER, František: „Josef Škvorecký. Vadí mi nekritický antiamerikanismus.“ *Právo* 15. 10. 2003, s. 14.

Utopie, jakou stvořil More, je založená na motivu cesty a objevení neznámé země – tento rys se zachoval i v moderních utopiích, kde, vzhledem k zachování pravděpodobnosti děje, místo neznámého ostrova nebo kontinentu se čtenář seznamuje s cizí civilizací. Tento znak přivádí i k soudu, že všechny dnešní utopie jsou zároveň science fiction – i když toto pravidlo neplatí obráceně. Vědecká fantastika tak v utopiích plní úlohu jakéhosi subžánru, respektive stylistického prostředku. A proto badatelé a kritici hledající žánr, jemuž by Škvoreckého próza odpovídala, tápou, jako například Helena Kosková, která charakterizovala *Pulchru* jako „směs horroru, science fiction a utopie“,¹¹ což zdá se být důsledkem jistého nedorozumění.

Pro utopie je příznačná ich-forma vyprávění, kde je vyprávěč stvořen na *porte parole* autora; v rovině komunikačních struktur převažují monology druhého protagonisty, který popisuje a vysvětluje. V případě *Pulchry* protagonistka a vyprávěčka Magdaléna je – díky svým povahovým rysům a náboženskému zázemí, jimiž ji vybavil autor – skvělým pozorovatelem, který se staví kriticky vůči světu, v němž vyrůstala. Její křesťanská výchova umožňuje nejen sebereflexi, kterou postrádá zbytek lidstva, ale i pochopení pro to, co se odehrálo a odehrává na Pulchře, jak si toho všímá H. Kosková, když uvádí, že dívka „patří do Škvoreckého kategorie postav, které jsou spojnicemi mezi dvěma světy“.¹² Roli průvodců po Pulchře, kteří přibližují dějiny a dnešek Pulchry, plní dvě postavy: Geraldina, která, protože zná historii Země, vysvětluje rozdíly mezi oběma světy; její dialogy s Magdalénou mají úlohu především informativní. A také Hofmeister, který naopak o Zemi neví nic a informativní funkce v jeho dialozích s hlavní postavou je založena na kontrastu a na prvku překvapení, které vytvářejí u čtenáře pocit nejistoty a nechávají prostor pro jeho individuální interpretace. Rozhovory hrdinky s Hofmeisterem jsou rovněž záminkou pro vysvětlování např. některých jevů na Zemi, které jsou přirozené pro Magdalénu, ale ne pro obyvatelstvo Pulchry – a pro čtenáře. Postavy v utopiích bývají statické, bez rozvíjení psychologických motivací, fungují převážně jako partneři k dialogu nebo jako vyprávěči. V sledovaném románu

11 KOSKOVÁ, Helena: *Škvorecký*. Praha 2004, s. 204.

12 Tamtéž, s. 205.

je jedinou výjimkou z naznačeného pravidla Magdaléna; psychologie této postavy je součástí autorského didaktického záměru.

Další typický rys utopií spatřuje Zgorzelski v omezeném ději – tím se vyznačuje i *Pulchra*, postrádající napínavé okamžiky, alespoň ve srovnání s typickou tvorbou z oblasti vědecké fantastiky. Děj je předvídatelný, dokonce ani apokalyptický konec není překvapením. Pravděpodobně právě pro nedostatek přímočaré akce a pro příliš silné moralizování si *Pulchra* vysloužila tak nevlídné kritické komentáře. A nejde jen o recipienty sci-fi: i uznávaný kritik Aleš Haman vytýká Škvoreckému, že „motiv, jimiž své poslání byť i jen náznakově zpodobil, by však přece jen asi vyžadovaly hlubší založení než odkazy na bibli a narážky na pýchu lidského rozumu, nárokuje si místo Stvořitele. Aby dílo nezůstalo jen vtipnou hříčkou, muselo by ho prostoupit mnohem více údivu, úžasu i hrůzy ze záhady stvoření. Pak by se v něm asi také mnohem intenzivněji uplatnila hloubka utrpení a lásky smrtelníků, bez níž by ani rajský život nebyl životem.“¹³ To by ovšem posunulo *Pulchru* směrem k *speculative fiction*, což je termín vymyšlený Robertem Hjeinleinem na označení těch fantastických děl science fiction, která se tematicky nezakládají na technických objevech a fantaziích, ale jsou spíše myšlenkovým experimentem. Domnívám se, že to pravděpodobně nebylo Škvoreckého záměrem. Utopii nejlépe odpovídá varování, které autor ve svém díle vyslovil¹⁴ zároveň s poctou E. A. Poeovi, jehož jméno, což konstatovala H. Kosková, se jako anagram objevuje v názvu kosmické lodi, jíž putuje pozemská posádka (A10E749-O-119-E-09P). Autorovi jsou mnohem bližší starší představitelé tzv. pokleslé, nebo přesněji populární literatury, jako jsou zmíněný E. A. Poe či H. P. Lovecraft. *Pulchra* se tak dostává do přímé souvislosti s *Příběhem inženýra lidských duší*, kde se tvorba obou spisovatelů stává záminkou pro zamýšlení nad lidskými osudy i nad vlastní literární tvorbou autorem. Láska ke klasikům „pokleslé“ literatury i k Rayi Bradburymu, jehož díla Škvorecký už v šedesátých letech překládal, se promítá

13 HAMAN, Aleš: „Klasikova temná hříčka.“ *Lidové noviny* 18.9.2003.

14 Vysvětluje to i v rozhovoru s F. Cingerem: „Pulchru jsem napsal, protože se mi o ní zdálo. Proto, jak zní vaše otázka, jsem se obrátil k žánru sci-fi.“ In: CINGER F., op. cit.

i do autora postoje k dnešní vědecké fantastice. Současnou podobu žánru autor neúprosně paroduje, „obrací jeho schémata naruby: místo happy endu je text zářmovaný scénou návratu na Zem a objevením asteroidu, která jej otvírá a která pokračuje v závěrečné scéně apokalypsy. A tato apokalypsa je v textu výslovně přirovnávána k filmovému kýči. [...] Jedna humoristická vrstva je založena na zklamání očekávání – žánrová schémata se nenaplnují; když kosmická loď přistane na planetě, jsou lingvisté a psychologové připraveni použít složité zvukové kódy, kterými se po způsobu Spielbergova filmu *Blízká setkání třetího druhu* mají dorozumívát s obyvateli planety. Jako odpověď se ozvou saxofony, které se na Zemi už dlouho nepoužívají, a potom hlas ředitele hlavní observatoře, který mluví, stejně jako všichni obyvatelé *Pulchry*, perfektní americkou angličtinou.“¹⁵ Poslední scéna je živou parodií před několika lety módních filmů o zasažení Země asteroidy: „Apokalypsa se podobala utopickým kýčům na filmovém plátně, které najednou nabyly prorockého rozměru. Kolem nás začaly létat chytré rakety, které měly zasáhnout odporný asteroid, ale všechny ho minuly.“¹⁶ Ona parodie se zdá být nejen hříčkou, která má čtenáře bavit (a která ortodoxní scifisty spíše rozčilila, jak o tom svědčí následující výrok: „Příběh se nedostavil, poslal za sebe jen jednoduchý záskok se smutným koncem. Tedy, byl by to smutný konec, kdyby dokázal vyvolat nějaké emoce“¹⁷), ale je základem ideového vyznění *Pulchry*. Zaznamenává totiž pokles již „pokleslých žánrů“, ztrátu hodnot, jaké by literatura a umění měly nést, absenci poselství a směřování k bezmyšlenkovité zábavě, ke komerčnímu úspěchu, který lze dosáhnout spektakulárními efekty, za nimiž nestojí nic kromě vize obrovských zisků. Za nejhorší považuje Škvorecký ztrátu mravních hodnot, a proto *Pulchru* napsal.

Nepříznivé přijetí *Pulchry* podle mého názoru nespočívá jen v četných narážkách na Bibli, jejíž znalost není pro čtenáře nezbytnou podmínkou k pochopení knihy, ale spíše v její **nesprávné** žánrové interpretaci – pokud knihu čteme jako utopii, srozumitelné se stávají i ty pasáže, které kritika považovala za chybu. Ovšem utopie

15 KOSKOVÁ, op. cit., s. 206.

16 ŠKVORECKÝ, op. cit., s. 135.

17 HOUDEK, viz pozn. 1.a

se v české, a to i starší literatuře, téměř nevyskytovala, což, jak poznamenal Eduard Petřů ve svých úvahách o absenci utopie v české renesanční a barokní literatuře, mohlo být výsledkem toho, že „politická a kulturní situace v českých zemích potřebu utopie nevytvářela, protože náboženský a politický program husitství, který byl i později blízky utrakvisticky orientovanému národnímu humanismu, představoval vlastně program obnovy společnosti, který se ovšem od utopií liší tím, že existovala stálá snaha prakticky jej realizovat“.¹⁸ Proto je i čitelnost žánru menší než v jiných národních literaturách a čtenářská obec, která si od knihy slibovala napínavý příběh, realizující schéma science fiction typický pro tvorbu například Ondřeje Neffa, neměla ve svém literárním povědomí dílo, k němuž by se mohla vztahovat. Proto reagovala tak, jak publikum většinou reaguje na věci, jimž nerozumí – odmítnutím.

Pokud budeme zastávat názor, že každá národní literatura by měla pro úplnost svého vývoje projít všemi etapami a mít zastoupeny všechny žánry, *Pulchra* se stává, byť po pěti staletích, tím chybějícím článkem, který vyplňuje do doby jejího vydání existující mezeru v dějinách české literatury.

18 PETRŮ, Eduard: Komenský a absence utopie v českých zemích. In: *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian*. Tom 2. Z przemian świadomości utopijnej w procesie historycznoliterackim. Ed. Barbara Czapik-Lityńska. Katowice 1997, s. 68–69.



III

PROZÍRAVÝ ŠÍLENEC JOSEF ŠKVORECKÝ

Milan Uhde (Literární akademie, Praha)

Když v roce 1958 vyšla románová prvotina Josefa Škvoreckého *Zbabělci*, byl jsem čerstvě přijatým redaktorem literárního měsíčníku Host do domu. Pro knihu jsem si ihned běžel do knihkupectví. Starší kolegové v redakci mě upozornili, že jestli ji chci mít doma, musím si pospíšet. Dlouho prý se prodávat nebude.

Prodej sice přerušen nebyl, ale skandál, který tento román způsobil, byl první událost toho druhu, již jsem prožíval téměř jako očitý svědek. Že kniha spatřila světlo světa, způsobili nadšení a odvážní vedoucí činitelé nakladatelství Československý spisovatel, totiž tehdejší ředitel Ladislav Fikar a šéfredaktor Vítězslav Kocourek. Využili určitého uvolnění útlaku, kterému byla prakticky po celá dosavadní padesátá léta vystavena kultura vůbec a literatura zvláště. Uvolnění vyplynulo z kritické atmosféry, která se šířila od roku 1956, kdy proběhl dvacátý sjezd komunistické strany Sovětského svazu a kdy se svět poprvé oficiálně, byť ne v úplnosti dozvěděl o zločinech provázejících Stalinův nástup k moci a její upevnění.

Duch dvacátého sjezdu, jak se tehdy říkalo a psalo, zasáhl také do Československa a našel odraz v ostře kritických příspěvcích pronesených na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1956. Jaroslav Seifert na něm otevřeně vyzval představitele komunistické moci v Československu, aby propustili z vězení politicky stíhané básníky a spisovatele.

František Hrubín přirovnal českou literaturu té doby k labuti uvězněné v ledu – obraz čerpal ze známé básně Stépšana Mallarmého. Spisovatele označil za svědomí národa a vyzval je, aby toto své opuštěné poslání začali znovu plnit. V některých dalších sjezdových příspěvcích zazněla na plná ústa přiznání, že „jsme lhali“. Vyslovil to například Milan Jariš, do té doby věrný plnitel komunistických představ o umění a literatuře a bojovný polemik proti odkazu české umělecké avantgardy.

Pak vznikl samozřejmě poprask a po něm kocovina. Na sjezdu samém se ozvaly jen nečetné projevy nesouhlasu s kritickými vy-

stoupeními. Prezident republiky Antonín Zápotocký, přítomný sjezdu také jako spisovatel a člen Svazu, odmítl podezření, že by v minulosti lhal. Prý se pouze mýlil, ale mýlil-li se, pak spolu se stranou. Takové vyznání srozumitelně naznačovalo, že je lépe zastávat nepravdu s komunisty, než mít pravdu proti nim.

Po spisovatelském sjezdu nadešlo jednání v zákulisí. Výsledkem bylo, že byl projev Jaroslava Seiferta veřejně odsouzen a František Hrubín pronesl veřejnou sebekritiku. Přestože se mu oficiálně z prezidentských úst dostalo vyjádření, že po něm jako po nekomunistovi nikdo sebekritiku nechtěl, tu prý žádá komunistické vedení pouze od členů strany, všichni jsme věděli, že Hrubína k revizi jeho kritických slov přiměl nevybíravý zákulisní nátlak.

Obecně se čekalo, že džina, který v roce 1956 unikl z láhve, bude chtít komunistická moc v Československu za každou cenu vtěsnat do láhve zpět, a nejen to. Hrubínův příklad a surové výpady proti obecně oblíbenému Jaroslavu Seifertovi dokázaly, že postup proti kritickým názorům a jejich nositelům bude neúprosný a že dojde k protiútokům. V roce 1959 jej uskutečnila takzvaná Celostátní konference Svazu československých spisovatelů. Vůdčí postavou této konference byl dávný osvědčený pronásledovatel a likvidátor básníků, kteří se nevešli do vojensky přísně strážené ideologické kazajky. Jmenoval se Ladislav Štoll. Konference zahájila kroky k obnovení disciplíny jak mezi spisovateli, tak v širší společnosti. Příjímání zkoušky na vysoké školy v roce 1959 se například odehrály ve znamení zostřené pozornosti vůči všem, kdo by třeba už pro svůj původ mohli být nespolehliví v poměru k režimu.

Taková zhruba byla atmosféra, do které vstoupil čtyřiatřicetiletý Josef Škvorecký se svým prvním románem. Napsal jej, když mu bylo čtyřiaadvacet. Četl jsem a žasl. I nezkušenému dvaadvacetiletému redaktorovi a začínajícímu básníkovi bylo jasné, že autorovi *Zbabělců* hrozí exemplární trest. V románu byla zmínka například o tom, že když se sovětské osvoboditelé napili, počínali si nevypočitatelně.

Na to, jak rudoarmejci znásilňovali ženy počínaje dívkami a konče stařenami, jsem si pamatoval. Jako devítiletý jsem to měl téměř před očima, i když jsem tak docela nerozuměl tomu, o čem jde. Za samozřejmé jsem ovšem pokládal, že se po únoru 1948 nikdo neodváží udělat na to sebenevinnější veřejnou narážku.

To však nebyl jediný prohřešek neobvyklého debutanta. Sám hrdina jeho románu, gymnazista Danny Smiřický, vyznavač jazzu, anglofil a odhalovatel falešné tváře květnového převratu v roce 1945, zamilovaný mladík, který se netají tím, že jeho hlavním cílem je dostat milovanou do postele, a na závěr se se svým saxofonem rozezní nad vidinou svobodné budoucnosti zabarvené jazzově, to vše bylo tak zásadně odlišné od obrazu, na jaký nás navykli političtí vykladači, učitelé, učitelky a oficiální spisovatelé, že bouře, jež se nad Josefem Škvoreckým záhy rozpoutala, zdála se logickým důsledkem jeho šílené odvahy.

Věděl alter ego Dannyho Smiřického, co činí a do čeho jde, když svůj román odevzdával redakci a tisku? Pokud jde o Ladislava Fikara a Vítězslava Kocourka, byli oba výborní znalci literatury, rozpoznali autorův talent a chtěli mu pomoci na světlo. Jako komunisté byli přitom přesvědčeni, že umělecká pravda a přesvědčivost nemůže být na škodu socialistické kultuře a že jsou povinni prosazovat to vůči omezencům ve vlastních stranických řadách. Co si však o tom myslel nekomunista Škvorecký, který dobře věděl, že komunistické straně nezáleží na rozvoji kultury, nýbrž na jejím bezvýhradném podřízení ideologickému diktátu a na likvidaci jejího původního smyslu podmíněného tvůrčí svobodou? Měl v tom směru za sebou ořesnou životní zkušenost tenorsaxofonisty z pražského baru Embassy.

Zažil, jak bezohledně a v rozporu se zdravým rozumem zkusili komunističtí organizátoři vyhladit zálibu mladých lidí v jazzu a jak bezohledně přitom postupovali vůči hudebníkům, kteří jej provozovali. Že je komunismus kulturocidní, nepotřeboval se mladý spisovatel dovídat teprve jako oběť útoků, které režimní hlídači kultury rozpoutali nad jeho románem.

Úkolu potlačit jeho špatný vliv a zbavit autora možností vydávat další díla se ujali sami spisovatelé. Sedmdesátiletý národní umělec Karel Nový nazval Josefa Škvoreckého prašivým kotětem a připojil návodnou poznámku: prý ze svého venkovského dětství pamatuje, že prašivá koťata bývala přirozeně odsouzena k utopení.

Šedesátiletá národní umělkyně Jarmila Glazarová, smutně proslulá tím, jak v padesátých letech obdivovala shovívavost soudců, kteří odsuzovali některé obžalované na doživotí nebo k mnohale-

tému žaláři, a ne k smrti, jak by bylo za zradu socialismu spravedlivé, naříkala v *Literárních novinách*, že Josef Škvorecký mluvou svých postav przní češtinu.

Bylo nepředstavitelné říci nahlas, že mladí hrdinové *Zbabělců* hovoří nádherně spontánním jazykem plným vtipu a metaforického bohatství schopného rozšířit rodnou řeč o spousty nových barev a výrazů. Vzpomínám si, že jsme v době, kdy pronásledování Josefa Škvoreckého vrcholilo, otiskli v *Hostu do domu* pěknou povídku mladé, tehdy zcela neznámé prozatěrky nazvanou „Proč jsem tak krásně hrála Bruchův koncert“. Na schůzi redakční rady se vysoký funkcionář Svazu spisovatelů zeptal, kdo je ta Zdena Salivarová. Když se dozvěděl, že jde o manželku Josefa Škvoreckého – a není vyloučeno, že to věděl a chtěl jen redaktory vyzkoušet, zda nebudou zapírat – žádal, aby byl do zápisu vtělen jeho protest proti zveřejňování autorů z „toho hnízda“. Byl si ostatně jist, že povídku ve skutečnosti napsal Josef Škvorecký.

Šlo tedy o likvidaci vynikajícího spisovatele, a o nic méně. Josef Škvorecký, redaktor a *spiritus agens* časopisu *Světová literatura*, kde se v druhé polovině padesátých let začaly objevovat překlady zajímavých textů západních básníků, prozaiků, dramatiků a scenáristů, byl z redakce vyhozen. Že směl přejít do anglické redakce Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, pozdějšího Odeonu, byla jednak zásluha nonkonformního, a přitom stranicky dobře zapsaného vedení tohoto podniku, jednak na to měl vliv ohled na zákon. Škvorecký vážně a vlekle onemocněl, a nemocný zaměstnanec nesměl být zbaven svého pracovního místa.

Minulo několik let. V roce 1964 vyšli *Zbabělci* ve druhém vydání. Na záložce autor vysvětlil některá údajná nedorozumění, která kolem románu před časem vznikla. Bylo zřejmé, že čas mu dal za pravdu, ale naprosté vítězství to nebylo. Politická atmosféra se sice dále uvolňovala, ale nikdy jsme nevyklučovali, že se může zhoupnout zpět. Začaly dokonce vycházet studie, které *Zbabělce* vysoce oceňovaly.

Byl Josef Škvorecký spřízněn se španělským rytířem, který považoval za svůj osud putovat světem, statečně si počínat, a teprve zásluhou Cervantesovou a jen na papíře došel aspoň částečného uznání, třebaže za blázna nikdy nepřestal být pokládán? Nebo byl tak prozí-

ravý, že věděl, že jeho pravda se obhájí a prosadí? Musím volit mezi těmito dvěma výklady, protože nepřipouštím, že by autor *Zbabělců* předstoupil před své soudce, aniž by měl potuchy, jaké svátosti svým činem znesvětil. Neumím se však rozhodnout, který z obou výkladů je věrohodnější.

Počínání zároveň bláznivé a zároveň prozíravé jako by bylo Josefu Škvoreckému celoživotně vlastní. Když začal se svou ženou připravovat v Torontu založení českého nakladatelství, napsal do Prahy přátelům, aby mu pomohli a zaslali mu nové rukopisy zakázaných kolegů. Působilo to jako šílený nápad. Zatímco rozhodnutí zůstat po roce 1968 v Kanadě bylo nepochybně prozíravé mimo jiné i proto, že svého původce zbavovalo jistého nebezpečí dalšího útlačku a rizika, že tentokrát může být útlak nad jeho síly, myšlenka, že československý občan pošle do zahraničí úředně neschválený text a dostane se do konfliktu s důmyslným zákonem o poškozování zájmů republiky v cizině, se nám jevila nerealistická, přesněji řečeno šílená.

„Josef se zbláznil,“ komentoval adresát dopisu Jan Zábrana přítelovo přání. Být zakázán byl sám o sobě tak nepříjemný osud, že si nikdo neuměl představit, že si jej někdo ještě ztíží spoluprací s emigrantskou oficínou. Ale neuplynulo ani deset let, a jako první vyšel v Torontu u Škvoreckých Karel Pecka, po něm Václav Havel a přidávali se další a další. Byli stateční, ale také okolnosti se vyvíjely tak, že statečnost usnadňovaly. Tajná policie pochopitelně nevěřila našim uhýbavým tvrzením, že se naše rukopisy dostaly do Toronta a do tisku mimo naši vůli. Marně totiž žádala, abychom proti takovému údajnému porušení autorských práv protestovali. Pod těžkými pohrůžkami to učinil tuším jediný spisovatel.

Předpokládal Josef Škvorecký, že se situace postupně změní v tomto duchu, anebo jednal naslepo jako don Quijote, když podporoval svou ženu v myšlence na české nakladatelství v exilu?

Dnes ví asi každý, že založit a udržet torontský podnik nebylo snadné z finančního ani pracovního hlediska. Je však třeba dodat, že to bylo i riskantní pro zdraví a nebezpečné životu. Měli jsme o Josefa a Zdeny strach, že jim někdo fyzicky ublíží. Komunistická policie a její nadřízení je strašně nenáviděli. Ohrožení v podobě československého policejního agenta, který sice způsobil vážné ekonomické

potíže a nakladatelství málem zahubil, ale o životy a zdraví jeho provozovatelů neusiloval, bylo méně temnou variantou, kterou jsme se doma v Československu zabývali. Neudivilo by nás, kdyby do Toronta někdo poslal teroristu odhodlanějšího, než byl Pavel Minařík, plánující atentát ve Svobodné Evropě.

Znovu jsem si připomínal starou otázku a připomínám si ji i dnes: Je Josef Škvorecký takový šílenec, nebo je tak prozíravý? Ani dnes na ni neumím dát uspokojivou odpověď. Jsem si vědom, že ta, kterou nabízím, je vnitřně protimluvná. Lepší však neznám. Pro mě je Josef Škvorecký prozíravý šílenec. Spojuje v ústrojný celek dvě inspirativní vlastnosti, které se jen vzácně vyskytují pohromadě, protože prý spolu neladí. Chci poděkovat jubilantovi, že je nesl až do svých osmdesátin, a to k naší radosti, a popřát mu, aby mu vydržely do dalších let.

LÉTA V NAKLADATELSTVÍ

Jarmila Emmerová (Praha)

V pondělí 27. září bude Josefu Škvoreckému osmdesát let. Když se v roce 1924 narodil, byl to šťastný den nejen pro jeho rodiče, ale i pro českou literaturu. Přišel na svět umělec předurčený k tomu, aby vypsal „co vytrpěli, co milovali, o čem snili jeho druhové“. Ta slova Romaina Rollanda stojí v mottu k románu *Zbabělci*. Škvorecký je osobitě naplnil způsobem, jak se to podaří jen málokomu. Stal se moderním kronikářem života na malém městě za druhé světové války, mistrem líčení pitoreskní existence tankového praporu i poměrů v redakcích socialistických vydavatelství, shovívavě pobaveným pozorovatelem hrátek lidí privátních do emigrace větrem osudu a mnoha a mnoha dalších děl včetně detektivek psaných výslovně pro pobavení čtenářů.

Hodnocení jeho tvorby mi nepřísluší, nejsem bohemistka, ale chtěla bych připomenout – budou-li po desetiletích literáti, historici a sociologové hledat prameny k zodpovězení otázky, jaká byla Škvoreckého generace a její doba, najdou v jeho díle autentickou odpověď. Má mnoho podob a jeden vzácný společný jmenovatel: morální nezlomnost s úctou k životu.

Škoda, že o Škvoreckém nebyl dosud natočen zásadní dokument. Dojde-li k tomu někdy, ráda bych pro scénář navrhla ke zpracování několik méně známých námětů.

Například začátek redakční kariéry. Je známo, že Josef Škvorecký vystudoval angličtinu a filozofii na Filozofické fakultě Karlovy university, nastoupil do zaměstnání jako středoškolský profesor a teprve po prezenční vojenské službě se rozhodl pracovně přiblížit k literatuře. Ten okamžik je pro mě nezapomenutelný: na Národní třídě č. 36 tehdy sídlilo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění a ve 4. patře v posledních dveřích fronty do ulice byla část anglo-germánské redakce. Ty dveře jedno dopoledne v lednu 1954 kdosi otevřel a v jejich rámu zůstal stát voják československé lidové armády. Tankista. Postrojen byl podle tehdejších zvyklostí: těžká černá

bagančata, neforemná uniforma, zřejmě po původním majiteli o kousek vyšším. Dojem narušovaly brýle intelektuála. Vidím ho mezi těmi dveřmi dodnes a dodnes lituji, že tam tehdy nebyl častý host redakce malíř František Tichý. Jeho skizza tohoto válečníka na obálce *Tankového praporu* by určitě dobyla svět.

V místnosti byl náhodou vedoucí oddělení, a když po úvodním dotazu, co si v nakladatelství soudruh rotný přeje, vyšlo najevo, že si v nakladatelství přeje pracovat, dostal kontrolní otázku, které autory by chtěl k vydání prosazovat. Po ideologicky zcela chybné odpovědi „Hemingwaye a Faulknera“ se zdálo, že bude muset u tankistů zůstat, ale když později připustil, že zná i Howarda Fasta (to ještě nebyl renegát) a slyšel o pokrokovém časopisu *Masses and Mainstream*, byl přijat. Bdělosti a ostražitosti bylo učiněno zadost a vedení nakladatelství mělo dostatek jasnozřivosti, aby neodmítlo uchazeče odborně na výši a s vlastním názorem.

Když tankista oblékl civil, stal se redaktorem, od počátku výjimečným svými znalostmi, všeobecným rozhledem, čtenářskou náruživostí (ty stohy brilantních posudků, co napsal!). Šarží byl ovšem řadový pěšák, takže na něho padly i úkoly dnes těžko uvěřitelné. Když se v padesátých letech vyměnilo v SSSR politické vedení a v nemilost upadl Berija, budoucí světový prozaik dostal redisové pero a tuš a v celém nákladu publikace, kde byl Berija zmíněn v jakési poznámce pod čarou, jeho jméno škrtal, aby z pohledu na ně neutrpl čtenář politickou újmu.

O vlastní tvorbě se nezmiňoval vůbec, v nakladatelství snad jen jednotlivcům dal přečíst na prastarém stroji naklepanou povídku. Prosazovat se začal překlady, bez smlouvy přeložené povídky nabízel časopisům. Bez smlouvy jsme také společně přeložili Bradburyho vizionářské dílo *451° Fahrenheita* a nabízeli je ode dveří ke dveřím, dost dlouho marně. Ten překlad měl vůbec zajímavou historii. V tuším režimu padesátých let nebylo možné objednat si ze zahraničí moderní slovníky, natož v Praze sehnat domorodého mluvčího a neznámé výrazy u něho ověřit. Nakonec jsme v orchestru FOK našli basistu ze Spojených států a s jeho pomocí řešili reálie v Bradburyho textu. Přesto se nulová možnost dvou vystudovaných anglistů vyrazit na zkušenou do anglosaského světa projevila chybou hned na

první straně. „Marshmallow“ jsme nesprávně přeložili jako ibišek, neměli jsme tušení, že to jsou bonbony, které dnes i u nás prodává každá větší samoobsluha.

Seznámení s americkým basistou přispělo k Škvoreckého spoluúčasti na jazzovému pásmu ve Slovanském domě. Ve skromných podmínkách a na poloprofesionální úrovni dotahované nadšením účinkujících i publika byl tenhle pořad první pražskou manifestací jeho lásky k jazzu.

Od rutinní práce knižního redaktora se Škvorecký odpoutal po založení časopisu *Světová literatura*. Jako zástupce šéfredaktora se posunul k tomu, oč mu šlo především – neztratit kontakt s kulturním vývojem za hranicemi našeho ideologickými měřítky kontrolovaného státu. V obtížných podmínkách sháněl zajímavosti a novinky světové literatury, psal doslovy, komentáře, překládal, získával vzdělané a zapálené spolupracovníky nejen z Prahy.

Z Národní č. 36 se přestěhoval se *Světovkou* v téže ulici do zadního traktu dnes už zbořené budovy vedle barokního domu, u něhož dnes 17. listopadu hoří svíčky připomínající události roku 1989. Tam pracoval, když mu roku 1958 konečně vyšel první román napsaný před deseti lety. Tam ho zastihla zdrcující kritika *Zbabělců* i hodnocení, že je kotě napadené prašivinou, které by se mělo zanést k zvěrolékaři. Odbojný smutek autora se v té miniaturní pracovně zhmotnil a celou ji vyplnil. Následoval rychlý pád, ztráta místa v časopisu a dosti Škvoreckého! Doslova. Tiskovému dohledu se zdálo nebezpečné, aby se jeho jméno objevilo třeba jen v tiráži, a tak musel pro svoji práci hledat „pokrývače“. Se jménem Jana Zábrany vyšly pak v šedesátých letech detektivky, na nichž pracovali různou měrou oba společně, i skvělý Škvoreckého překlad Millerova *Prezidenta Krokodýlů*.

Světlo světa nikdy nespátril další tehdejší Škvoreckého nápad – učebnice angličtiny formou detektivky. Dohodli jsme se, že na ní budeme pracovat společně, dokonce už jsme na knihu získali nakladatelskou smlouvu. Škvorecký měl psát příběh, já k němu přizpůsobovat gramatický výklad a cvičení. Začínalo to slibně: „This is a body. The body is on the floor.“/ “This is a body. This is a knife. The knife is in the body. It is murder.“/ Daleko jsme s tím nepokročili, ne vlastní vinou.

V úspěšný konec uvolňování ideologického tlaku a Pražského jara Josef Škvorecký nevěřil. Pamatuji se na velmi vzrušenou debatu u Škvoreckých několik dní před 21. srpem 1968, kdy všichni přítomní tvrdili, že Rusové si invazi nemohou dovolit, on jediný svým nehluchým způsobem pořád opakoval, že přijdou. Přišli. Zdena a Josef Škvorečtí odešli a co bylo dál, je všeobecně známo: nakladatelství Sixty-Eight Publishers dotované zpočátku platem universitního učitele, dvacet let udržování kontinuity svobodného vydávání, desítky původních děl i překladů a tvorba vlastní.

Méně už je známo, za jakou to bylo cenu a jaké vyčerpávající osobní nasazení do toho vložila Zdena Škvorecká. Přesto během normalizačních let proskakovaly zprávy zcela opačné a senzacitivé kanály je šířily s potěšením: Škvorecký se topí v penězích, Škvorecký se rozvedl, ba dokonce Škvorecký umřel. Zlá slina vždycky zanechává skvrny, takže by dokumentární kamera měla zaznamenat, jak se začínalo v obývacím pokoji jednoho kanadského věžáku, pokračovalo v budově, kde byl nákladní výtah a vyráběly se žárovky a makarony, a teprve poslední adresa byla důstojná až na to, že pod podlahou terasy měli doupe mývalové.

Mohla by také zabrat domek, kde majitelé nakladatelství bydleli a dosud bydlí. Úmyslně říkám domek, původně dělnický, s několika schůdky ke vchodu, nepatrnou přední a protáhlou zadní zahrádkou, dvěma místnostmi v přízemí, jednou v patře, bez garáže, s překrytou verandou upravenou na pracovnu. Dnes je to, pravda, čtvrt' rezidenční, ale neokázalá, mile starosvětská, odpovídající prostému celoživotnímu stylu manželů Škvoreckých. A ty peníze na utopení? Ty měli přinést a nepřinesli lidé, kteří si od Josefa v tuzemsku i v cizině půjčovali na věčnou oplátku, objednávali si knihy a pozapomněli za ně zaplatit, nabízeli pomoc a ve skutečnosti mu od lecčehos odpomohli, zkrátka jak už to na světě chodí. Velkorysost Škvoreckého vůči nim je obdivuhodná.

Smutnější by byla zmínka o neuvěřitelných žádostech zařídit to či ono, zaplatit stipendium nebo dokonce vyreklamovat osoby ze socialistického Československa. Josef Škvorecký s plným pochopením a z dobroty srdce pomáhal každému, jak mohl, a jestliže si pak vysloužil kritiku za to, že on, osoba na indexu, nezajistil někomu

v sedmdesátých letech odchod do ciziny, je to důkaz, jak dobrým lidem svět oplácí.

V dokumentu by neměla chybět ani nešťastná hysterie rozpoutaná kolem Škvoreckého překladu *Prezydenta Krokodýlů*, který vyšel pod jménem „pokrývače“ Jana Zábrany, a po roce 1989 byl nezučastněnými stranami vyvolán o autorství spor. Ten nejvýstižněji shrnuje sarkastická definice historie z pera George Santayany: „Snůška lží o událostech, které se nestaly, vyprávěná lidmi, kteří u nich nebyli.“ Nemohu zapomenout na telefon z Floridy na Šumavu, v němž se ozval ne rozlícený, ale přesmutný hlas: „Tak já prý jsem Honzovi Zábranovi ukradl překlad.“ Žádné ataky a pomlouvání, jen zděšení nad tím, že jemu, který celým svým dosavadním životem ctí mravní hodnoty, někdo podsouvá krádež sto padesáti stránek překladu zemřelému příteli. Mihne se mi u toho i scéna v redakci *Literárních novin*, kde jsem se marně pokoušela uplatnit stanovisko já, která o pravém autorství vím: Byla jsem u toho, když Škvorecký Millerovu knihu překládal.

A ještě jednu věc bych ráda připomněla, naléhavě a nejen pro filmový scénář – aby se při hodnocení Škvoreckého díla nikdy nezapomněla vyzdvihnout i osobnost autora, člověka s upřímným srdcem, s porozuměním pro lidské slabosti, nešetřícího pomoci profesní i materiální, člověka vzácného a dobrého.

Ať je nám ještě dlouho zdrav!

NÁPADY ČTENÁŘE ŠKVORECKÉHO

Milena Nyklová (Praha)

Nazvala jsem svůj příspěvek „Nápady čtenáře Škvoreckého“, ale brzy jsem přišla na to, že skoro všechny moje nápady už dávno předtím někoho napadly. Proto jsem se rozhodla, že budu raději vzpomínat, konečně na vzpomínce a asociaci stojí celé jeho dílo jako na skále, odkud tryskají příběhy – jako v pohádkách. Marcelu Proustovi stačila sušenka, která se mu rozplývala na jazyku, aby si vybavil celou minulost. I Škvoreckému stačilo zaslechnout jazz, aby se vrátil do kosteleckého mládí. I já, když jsem teď znovu četla *Zbabělce*, jsem si připomněla tu chvíli, ty hodiny a atmosféru, když jsem je v nakladatelství Svět sovětů v roce 1958 četla poprvé. U redakčního stolu, kde se redigovala ruská klasika, ale především sovětská literatura, byli *Zbabělci* jako paprsek světla v říši tmy, řečeno s klasikem. Není bez zajímavosti, že ta redakce sídlila ve druhém patře pavlačového domu na rohu Mikulandské a Národní třídy, kde na samém konci chodby byla také redakce *Světové literatury*. Takže jsme Josefa Škvoreckého na té chodbě potkávali a vůbec jsme netušili, že deset let předtím napsal tu báječnou knihu prakticky do šuplíku, protože tou dobou zuřila komunistická revoluce a soudruh Štoll hřímá jako Ždanov a šmahem vylučoval všechny, kdo nebyli ochotni zúčastnit se stranických literárních halekaček.

V roce 1958 si patrně v Československém spisovateli řekli, že vlny, které potopily i klasiky české literatury, jako byl Karel Čapek, se už utišují, a že tedy mohou jít se *Zbabělci* ven. To se ovšem pěkně zmýlili, začalo divadlo hrůzy, rituální tance, jen chybělo, aby byli *Zbabělci* veřejně upáleni. Komunisté si zřejmě nedovedou život bez divadelních scén představit, když i v roce 2004 vstupuje do brány vězení Karel Hoffmann za zvuků internacionály s houfem přívrženců a hlavně s čistým svědomím. Nešlo tehdy o vymítání ďábla, soudruhy tehdy popuzovala drzost páska, potápky, floutka a muzikanta, který se oddává rytmu černošské hudby, tak vzdálené a cizí českému cítění, a který si ve *Zbabělcích* dělá nepokrytě legraci z revoluce.

A navíc spisovatele, který místo aby se hřál v teple socialismu a optimismu, groteskou přebíjí pocit prázdnoty, marnosti a absurdity. To všechno ovšem byly pojmy, které patřily do nepřátelského tábora.

Výsměchem nad uměleckým dílem začíná konečně naše literární historie. Máchovi ovšem tenkrát nikdo neupíral básnický talent, ale například Čelakovský nebo Šafařík odsuzovali *Máj* a jeho autora za to, že v době, kdy jde o národní bytí a nebytí, může někdo psát o trýzni existenciálního životního pocitu, o tom, co nic se nazývá. Vždycky se najde nějaký vyšší zájem, takže novodobí obrozenci psali stejně nebo podobně. Z jejich hlediska šlo nejen o znevažování kravavě vážných věcí, ale také o vulgární jazyk a tematická tabu. Jak si někdo může dovolit přijít s takovými sprostěrnami a vulgaritami, jak může psát tak upřímně, otevřeně a volně o erotice a sexu? Jak to, že tak bezostyšně provokuje proti tomu, co se sluší? Ale dají se opravdu všechny problémy světa zredukovat na otázky jazyka, jak říká doktor Gellen v *Miráklu*? Ještě deset let poté, co Škvorecký napsal své *Zbabělce*, si mohla komunistická moc dovolit všechno, vyhodit šéfredaktory a redaktory, ale už za dalších šest let, tedy v roce 1964, mnozí z těch, kteří *Zbabělce* zatracovali, je najednou prosazovali a chválili. Je jisté, že Škvorecký hojně využíval groteskní nadsázky, konečně už F. Schlegel napsal, že grotesknost je „nejstarší projev lidské fantazie“, dokonce ji považoval za přírodní formu poezie, kde se střídá entuziasmus s ironií.

Nebylo ovšem nikdy málo těch, kdo Škvoreckého považovali za cynika. Sám se někde ohrazuje proti tomu nařčení a píše, že jeho sklon ke grotesce je menší než sklon k lyrismu. Jenže kolik lidí četlo *Tankový prapor*, kde se autor vysmívá blbství a zupáctví vojenských velitelů a nesmyslnosti vojny, a kolik lidí zná jeho *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi*, *Sedmiramenný svícen*, *Neuilly* nebo *Příběh inženýra lidských duší*? Ačkoliv se Škvorecký pokládá za realistu a vypravěče příběhů, je jisté, že jazz je pro něj exaltace blížící se obřadu a bohoslužbě. V české literatuře je vlastně jediný, kdo z muziky vytvořil hlavní postavu svých příběhů. Je to nosná klenba světa, který vytvořil. Dodává mu zároveň vášnivost, magičnost a něco, co můžeme nazvat věčným mýtem a formou nesmrtelnosti. A zdá se docela přirozené, že součástí tohoto světa je hravost – od hry

na různé hudební nástroje až po hru se slovy, s jazykem a s jazyky. Josef Škvorecký vytvořil průlom do všeobecně platného mínění, že kniha má být napsaná spisovným jazykem. On použil nejen hovorovou češtinu, ale také slang, například v detektivkách, které napsal se Zábranou, mluví Boženka Skovajsová „žičkovštinou“. Jinde vytváří úplně nový jazyk, takže způsob, jak mluví Blběnka v *Příběhu inženýra lidských duší*, je pro člověka, který ani nepřišel k angličtině, místy nesrozumitelný. V *Samožerbuchu* otiskl autor dopis jedné dámy, které to tak lezlo na nervy, že knihu odložila. To neměla dělat, byla by nakonec přišla na to, že ten jakoby zpotvořený jazyk má svou poezii.

Škvoreckého hravost se ovšem projevuje i v lásce k různým šaradám, šifráům a samozřejmě v touze luštit všelijaká tajemství. Proto má jistě takovou zálibu v psaní detektivek, kde pořád přichází na řešení nové šachové úlohy, kterou musí nejdřív vymyslet, třeba nová řešení uzavřeného pokoje. Je vůbec zajímavé, že kolem vymyšlené detektivní zápletky postav naprosto reálné kulisy skutečného života, který se v románech a v povídkách rozplývá v neustálých vzpomínkách, proudu času, snech, v pocitu touhy a marnosti. Netradiční jsou i jeho detektivové, protože pro tuhle činnost nemají zvláštní schopnosti, ať je to Borůvka, Pivoňka nebo Eva Adamová. Je to totiž do jisté míry vždy Danny Smiřický alias Josef Škvorecký. Jsou to nejistí, zamin-drákování smolaři, hlavně *in eroticis*, a tahle velká dávka sebeironie, shazování a ironie je velmi sympatická. Autor ty vlastnosti nechce vysvětlit, prostě je konstatuje. Brání se tak před velkými slovy a činy. Ke hře a hravosti patří také Škvoreckého dialog, který je zdánlivě o ničem a který se opakuje a vypadá jako litanie nebo zařikání.

Svět, který Josef Škvorecký vytvořil, je založen na kontrastu individuality, osobnosti a party, společenství, kapely. Proto i psaní, které vzniká v samotě, často podřizuje vyprávění v určitém kruhu. Tak podle Chaucerova vzoru vznikly *Nové canterburské povídky*, stejně je koncipován například *Sedmiramenný svícen*. Ten kruh se tvoří obvykle kolem stolu, jídla a pití – vzpomeňme jen na vyprávění členů německého orchestru vzpomínajících na dobu před válkou v *Bassaxofonu*. Jako by se tak Škvorecký vracel ke starověkému eposu, který také vznikl z vyprávění, až se našel někdo, kdo ho zapsal.

Škvorecký udělal nejen to, ale v nových skutečnostech (za války a nacismu, později komunismu) jako by se vracel k těm základním pravdám, na kterých stojí svět, k těm křesťanským, lásce, víře a naději, ale také k mládí, plné krásy a smutku, k věčnému přátelství a planoucím ohni, kolem něhož se shromažďují ti, kteří vyznávají stejné věci: upřímnost, spontánnost, bezprostřednost, kteří jsou proti pokrytectví, svatouškovství a konvenci.

Jakýmsi andělem strážným Škvoreckého vyprávění je E. A. Poe. Sám o něm napsal: „Jemu byla literatura více méně vědomou projekcí sebe samého, toho, čím skutečně žil, do světa krásných slov.“ Je to přesně to, co je podstatou i Škvoreckého psaní.

Není tedy divu, že ve světě jeho příběhů je přítomen sám autor v nejrůznějších podobách, že se tu setkáváme se stejnými jeho kamarády, učiteli, prostě s lidmi, mezi nimiž vyrůstal. Umberto Eco píše o stěhování postav a za šťastné považuje ty postavy, které přecházejí z jednoho příběhu do druhého. Postavy Škvoreckého jsou skutečně šťastné, setkáváme se s nimi stále znovu a znovu. Jako bychom se tak stávali čím dál víc součástí Škvoreckého světa, v němž k většině postav sloužily živé, skutečné modely. Ve *Lvičeti* čteme: „Vyrůstl jsem pod vlivem svého učitele náboženství, jenž mi byl později modelem k postavě velebného pána Melouna v různých mých knihách.“ Stejně jako je Meloun jméno vymyšlené, mají fiktivní jména skoro všechny postavy a jednou dá literárním historikům dost velkou práci, pokud je budou chtít odhalit. Možná že existují rukopisy, kde jsou jejich skutečná jména, protože Škvorecký sám napsal, že je měnil až teprve v definitivní verzi. Také jistě nejde o přesnou kopii, ale o *Dichtung und Wahrheit*, o mix a koktejl. Jsou to živí lidé, proto v různých příbězích vystupují pod stejným jménem a se stejnou profesí, ale s různými názory. Autor sám v *Bassaxofonu* hovoří o tom, že některé postavy „celý život všelijak varíroval“. A hlavně ženy, Marie, Irena, Marie-Karla, Laura, Lizetka byly pro něj „ztělesněním toho nejkrásnějšího na mém mládí“. Stane se ovšem, že stejné jméno neskrývá jen jednu postavu, třeba Irena ze *Zbabělců* rozhodně není Irenou z *Konce nylonového věku*. Tím nás autor poněkud mystifikuje.

Josef Škvorecký si zřejmě velmi brzy uvědomil absurditu života, byla ovšem dějinná náhoda, že až do odchodu do Kanady prožil

prakticky celý život v absurdním světě totální moci. Ta je sice nelítočná, ale zároveň vytváří mikrosvěty, které se jí mohou vymykat. Takovým mikrosvětům byla muzikantská parta, studenti v tom krásném městě Kostelci, kde si mladí mohli nejen vytvořit svůj vlastní náhled na svět, ale kde ho mohli také vyjádřit, verbálně i hudebně. Někdy může být vnímán jako ráj. Zнала jsem jednoho katolického publicistu, který strávil jedenáct let ve vězení a tvrdil, že to byla nejkrásnější léta jeho života. Proto se také Škvorecký celý život vracel do toho zvláštního světa mládí, které bylo a asi je jeho největší inspirační silou. Je nasnadě, že to nebyla jen závrať z hudby, z lásky, že to nebyla jen lyrika a soucit s těmi vyvrženými, ale že tak vznikla i jeho groteskní podoba tohoto absurdního světa. Právě toto prolínání všech těch pocitových, myšlenkových, stylových, jazykových a časových vrstev vytváří věčnou platnost jeho příběhů. Vždyť i každý detail, který si autor v určitém okamžiku vybavuje z paměti, je nejen konkrétní událostí, ale stává se symbolem. Co rozhoduje o tom, jak se to děje. Aldous Huxley v románě *Raněný slepotou* předkládá jednu možnost: náhodu. Třeba „ta hloupá dětská hra s křemínky měla nějaký význam, hluboký smysl, a to prostě ten, aby si na ni vzpomněl zde na této sluncem ozářené střeše“. Ta konfrontace současné chvíle a vzdálené události má neobyčejnou emocionální sílu a určitou magičnost, kouzlo. Málem bychom chtěli použít Flaubertova *Prostého srdce*, kde čtenářka prohlíží stránku proti slunci, aby přišla na to, kde je to kouzlo ukryto.

Na rozdíl od jednoho redaktora, který dlouhá léta tvrdil, že mu bobtnají šuplíky, ale nakonec z nich nic nevyšlo na světlo, Škvorecký vědomě psal až pro dobu, „kdy tohle všechno snad bude moct vyjít“. Co člověka vlastně nutí psát, aniž má naději, že to někdo bude číst? Četli si to sice ve spřízněné partě lidé kolem Jiřího Koláře, ale je to dostatečný apel? Kromě talentu psát, který se u Škvoreckého projevil už psaním slohů a dopisů, to snad byla ta nemožnost a neschopnost hrát naplno na tenorsaxofon. Je těžko uvěřitelné a přece je to pravda, že zápal plic, který málem nepřežil, zavinil, že začal snít a vymýšlet si a psát (podobně vděčíme za dílo Josefa Topola jeho dětské chorobě kostí a dávno před ním vyvolala nemoc snění a chuť do psaní už u Gustava Pflagra-Moravského). Ze začátku to jistě nebyla touha

vyjádřit vlastní citové zmatky a vztah ke světu, když dopisoval třeba neukončený román Cooperův. Musela v něm být zakódována rozkoš z vyprávění, z vymýšlení, z tvorby vlastního autonomního světa. Je těžko odhadnout, jak by se utvářel osud Škvoreckého jako spisovatele, kdyby mohl volně a svobodně psát a vydávat. Rozhodně by to změnilo čtenáře, kteří by nemuseli číst socialistickorealistické kýčovitě a dogmatické příběhy hlavně koncem čtyřicátých a na počátku padesátých let, změnila by se i podoba české literatury.

Je také pravděpodobné, že by Josef Škvorecký nenapsal tolik detektivek. Patrně by se letos, když jsem požádala jednoho známého v Edinburku, aby zjistil v knihkupectví, které knihy Škvoreckého mají, nestalo, že by knihkupec řekl, že momentálně z těch dvaceti anglických nemají žádnou, ale že jde většinou o kriminální příběhy. Konečně sám autor v *Miráklu* napsal: „O detektivkách jsem si myslel, že to je poctivější literatura než většina tehdejších vážných románů ze současnosti.“ Není tedy jistě náhoda, že v *Nevěstě z Texasu* spisovatelka románek Lorraine Hendersonová tvrdí, že literatura má terapeutický účinek nejen na čtenáře, ale i na autora. I když s pravdou zacházíme často velmi macešsky, Škvorecký s Hemingwayem a jinými byl přesvědčen, že literatura je především honba za pravdou. A protože tu pravdu nejlíp poznal a prožil v mládí, je jeho celoživotním údělem neustále se k němu vracet.

DÍLO JOSEFA ŠKVORECKÉHO V JEHO RODNÉM NÁCHODĚ (ANEK JAK JSEM JE VIDĚL)

Aleš Fetters (Náchod)

Do Náchoda jsem přišel učit na gymnázium, vlastně tehdy jedenáctiletou střední školu, v září 1959, dva roky po ukončení vysokoškolského studia.

Jméno Josefa Škvoreckého jsem zaznamenal ovšem již dříve. Bylo to patrně v tehdejších Literárkách nebo Hostu do domu, které jsem odebíral a pravidelně četl. Jednoznačně mne už od počátku zaujal tím, že nezačínal jako svazácký básník, že nikdy nebyl „svazácko-komunistickým“ spisovatelem. To byla v mých očích i tehdy výrazná přednost. Registroval jsem některé z reakcí na první vydání jeho první knihy – *Zbabělců*, ale knížku se mi tehdy nepodařilo včas zakoupit. Ohlasy náchodské jsem zaznamenával až po příchodu sem. To už ovšem aféra doznívala.

Neznalý poměrů jsem se nejprve „rozkoukával“. V gymnazijním sboru jsem postřehl zčásti přehliživý nezájem, později jednotlivě i nevyslovovaný odpor, ale díky tomu, že jsem se záhy sblížil s kolegy Zdeňkem Vojtěchovským, i důvěrnou znalost a vřelé sympatie. Ty neovlivnilo ani to, když jsme v kterémsi časopisecké próze, vzpomínající na studia, četli v reakci na sdělení jedné z dívek, že jim profesor četl Dannyho slohovou práci jako vzor, jeho větu: „Ten vůl Vojta!“ „Vojta“ (jak se běžně prof. Vojtěchovskému říkalo) byl dalek toho, že by se snad mohl pro něco podobného urazit.

Postupně jsem zjišťoval, že dr. Labský ze *Zbabělců* je náš obvodní lékař Vltavský, Jarka Suchý je u Škvoreckého Jarka Mokřý, že Rost'a Pitřman je kolega výtvarník Bohumír Španiel atd. Dovídal jsem se, povětšinou právě od kolegy Vojtěchovského, i o reakcích některých úzkoprsých náchodských měšťanů, že snad i jedna zasloužilá regionální publicistka a spisovatelka, ač politicky zprave, si na Škvoreckého drzosti v knize stěžovala dokonce prý až na ÚV KSČ.

Prof. Vojtěchovský přišel do Náchoda na gymnázium v roce 1939 jako vůbec první angličtinář. V tom roce Škvorecký začínal kvintu. Protože zjistil, že angličtina se bude učit jen v „áčku“ a sám patřil podle abecedy do „béčka“, požádal o přesun, a ten mu byl ředitelem dr. Vávrou umožněn. Měl pak prof. Vojtěchovského na angličtinu i češtinu až do maturity v roce 1943 (s výjimkou septimy, kdy měli na češtinu vynikajícího Jiřího Propilka). Od Vojtěchovského měl z obou předmětů vždy jedničky, což se nedá zdaleka říci třeba o matematice, ať už na ni měl prof. Kešnera nebo Dostála.

Reakce Náchodanů na Škvoreckého *Zbabělce* byly obdobné, jako reakce Rychnovanů, když v roce 1936 vyšlo Poláčkovo *Okresní město*. Poláček byl však v té době již známý a uznávaný autor a také bylo tehdy zcela odlišné politické ovzduší. „Důsledky“ byly tehdy jen místní. Koncem let padesátých byl odpor ke Škvoreckého *Zbabělcům* vyjádřením, nebo spíš manifestováním „správného politického postoje“. A tak si leckteří chtěli snaživě „šplhnout“. Ve zdejším pedagogickém sboru jsem to ovšem nezaznamenal.

Další knížky Josefa Škvoreckého pak byly přijímány se zájmem, ale řekl bych, že už bez emocí. Až snad na nějakou tu malou kantorskou dušičku při četbě *Legendy Emöke*. V průběhu let šedesátých stal se tedy Josef Škvorecký se svým dílem samozřejmou součástí literární výuky zejména v posledních, maturitních ročnících, kde se ve výkladu dochází k literatuře současné. Studenty bylo jeho dílo zcela spontánně přijímáno. Oslovoval tu pak po *Zbabělcích* zejména *Sedmiramenný svícen*, mnozí se začali rozpomínat na pana učitele Katze a na tragedie židovských rodin i tady v Náchodě.

S datem 1. dubna 1970 přišel do středních škol z Krajského pedagogického ústavu v Hradci Králové dopis, v němž byl citován přípis z Prahy: „Na základě rozhodnutí ministerstva školství a po dohodě se Státním pedagogickým nakladatelstvím a autorem osnov literární výchovy provádí se úprava v osnovách českého jazyka a literatury [...] v tom smyslu, že se [...] vypouštějí tato jména: A. Solženicyn, J. Škvorecký, L. Mňačko, V. Havel, I. Klíma, P. Kohout, F. Pavlíček, M. Kundera.“ To už jsem měl tyto autory ve své maturitní třídě probrané. Jedna ze žákyň mi před časem sdělila, že má schovaný tehdejší sešit a že v něm jména těchto autorů jsou. Dilema, zda i přesto

Škvoreckého v Náchodě studentům připomínat, mi soudruzi zjednotušili, protože jsem už 1. září 1970 na gymnáziu nemohl učit. Byl jsem pak překládán po učňovských školách a v prosinci 1974 jsem dostal výpověď se zdůvodněním, že „není záruka, že Vaše působení na mládež by ji politicky negativně neovlivňovalo“ a že „není nikde záruka, že by Vaše působení na mládež bylo v souladu se zásadami socialistické výchovy“. (Dovedou si představit ti, co začali nedávno mluvit o nové normalizaci, že by dnes dostal pedagog výpověď se zdůvodněním, že jeho působení není v souladu se zásadami kapitalistické výchovy?)

Od jara 1975 jsem pak pracoval jako dělník v nepřetržitém provozu náchodské teplárny. Ve čtvrtek 1. července 1976, měl jsem před odpolední směnou, za mnou kolem poledne přijeli dva páni v civilu, odvezli mne na zdejší policejní služebnu na Husově náměstí a tam se mne dotazovali, znám-li spisovatele Škvoreckého. Popravdě jsem odpověděl, že osobně ne, ale jako spisovatele samozřejmě ano. Pozastavili se nad tím „samozřejmě“, a tak jsem jim musel vysvětlit, že pedagog – češtinář, navíc v Náchodě, nemůže autora neznat. V *Rukověti české a slovenské literatury od roku 1918*, výborné učebnici z konce 60. let, je Škvorecký uveden mezi Bohumilem Hrabalem a Milanem Kunderou (SPN Praha 1968, s. 184). Pak vytáhli torontské vydání *Miráklu* a ptali se mne, zda jsem jej četl nebo viděl. Prohlásil jsem, že znám jen to, co vyšlo tady do roku 1969, ale že bych si to, co mi ukazují, docela rád přečetl. To mi ovšem neumožnili. Do teplárny na odpolední směnu jsem dorazil na poslední chvíli.

Ve skutečnosti jsem měl pár dní před tím *Mirákl* na krátko zapůjčený od kolegy Vojtěchovského, tehdy už důchodce. Neptal jsem se ho, jak ke knížce přišel, od koho ji má on. To bylo lepší nevědět. Má první cesta v teplárně ten den byla za ing. Čejpem, naším někdejší žákem, aby ještě to odpoledne zajel do Stárkova na chalupu za prof. Vojtěchovským a na věc ho upozornil. Na výslech, který ho neminul, se tak mohl připravit. Vyslýchán byl také další kolega, PhDr. Červinka, který už tehdy také nesměl učit. Ten se snad někde někomu pochlubil, že *Mirákl* četl. Nějaké „ouško“ to zřejmě zaslýchlo, a odtud začaly velké komplikace Liboru Volnému, úředníku z banky, který se s Josefem Škvoreckým znal už od klukovských let

a byl s ním tuším i v písemném styku. Aby se zachránil, odevzdal tehdy nějaké nelegální knížky oněm pánům na policii. Brzy na to jsem na náměstí u pošty potkal kolegu Španiela. Když jsem mu řekl o té „návštěvě“, zbledl jako stěna. Po letech mi řekl, že si „s Josefem dopisoval“, a pokud se knížek týká, měl tehdy spojení přes nějakou známou žijící v emigraci v Rakousku. V obavách pak prý také i cosi spálil. K výslechu ho tenkrát nevolali. Šli tehdy zřejmě hlavně po češtinářích z gymnázia let šedesátých a prof. Španiel přišel učit na náchodské gymnázium až v roce 1972. Že ho však také sledují, to mu sdělil „důvěrně“ jeden příslušník ve vinárně Slovan na záchodě.

Informace o díle Josefa Škvoreckého ze 70. a 80. let sem tedy přicházely, něco z jeho knih také. A zase připomínám těm, kdo na dnešku vidí jen chyby, jedni, že jsme už už policejní stát, jiní se potměšile ptají, zda tenkrát „bylo všechno špatné“: Doba byla zlá ve své podstatě, v tom, že bylo např. možné (a nikdo se nad tím tehdy ani nepozastavil) vyslýchat na policii někoho, zda četl tu či onu knížku, zná toho či onoho autora.

Naštěstí jsme tu dobu přežili, dočkali jsme se po době normalizační doby normální. Na jaře 1990 jsem se konečně seznámil s PhDr. Josefem Škvoreckým osobně, když jsem s ním dříve písemně dohodl, že navštíví své „rodné“ gymnázium a pobeseduje se studenty. Besedy jsme uskutečnili dvě, jen čtyřicetiminutové, aby se v aule vystřídalí všichni studenti. Návštěva školy byla pro mne, kolegy i studenty zážitkem, příjemná byla zřejmě i pro Josefa Škvoreckého a jeho paní. Od roku 1990 se tedy s dr. Škvoreckým známe, setkali jsme se několikrát, jeho nové knihy sleduji a upozorňuji na ně v pravidelné rubrice o literatuře se vztahem k regionu ve sborníčku *Rodným krajem* a občas i jinde.

Znalost díla Škvoreckého patří v intelektuální části Náchoda k samozřejmostem. Věnoval se mu v době svého studia na Pedagogické fakultě University Hradec Králové i mladý kolega z gymnázia, Mgr. Štěpán Macura, jak v ročníkové práci *Proměny postavy Danny Smiřického v hexalogii Josefa Škvoreckého*, tak potom i v práci diplomové *Reflexe autentických politických událostí v hexalogii Josefa Škvoreckého*. Škvoreckého knížka *Prima sezona* inspirovala i k nové tradici. Náchodská Prima sezona, iniciovaná v roce 1998

PhDr. Jaroslavem Suchým, se stala každoročně na počátku května součástí studentského života nejen studentů náhodských. Letošní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého se uskutečňuje logicky zde, ve městě, kde se narodil a studoval, jehož je čestným občanem, v Beránku, který je od Náchoda i díla Škvoreckého neodmyslitelný. Jsem rád, že mohu i za ty, co se dneška nedožili, poděkovat PhDr. Josefu Škvoreckému za jeho dílo i za to, že je v něm jeho rodný Náchod trvale přítomen.

ZPOVĚĚ POZNÁMKY POD ČAROU

Martin Kristenson (Karolinska Institute Library, Stockholm, Švédsko)

Všecko začalo jedné zimy před sedmnácti lety. Právě jsem se přestěhoval do města, kde jsem nikoho neznal, opustila mne moje dívka a život mi připadal úplně beznadějný. Ležel jsem v posteli a četl román *Prima sezóna* od Josefa Škvoreckého, autora, o němž jsem nikdy předtím neslyšel. Příběh se odehrává v Československu ve čtyřicátých letech; Evropa je ve válce a země je obsazena nacisty. Hlavní hrdina Danny Smiřický žije na malém městě. Je mu něco málo pod dvacet, hraje v jazzové kapele na tenorsaxofon a neúnavně, nicméně bezúspěšně se dvoří všem hezkým dívkám, které potká. V každé kapitole sledujeme, jak Danny se vší parádou vyráží dobývat srdce některé z místních krás, jak jeho snahy neslavně končí a jak se s každým nezdarem prohlubuje jeho frustrace: „Za co mě zas trestáš, Panebože? Pročs teda vůbec dělal holky, když si katolický křesťan, jak to vypadá, na ně snad nesmí ani sáhnout?“

Přesto je Danny založením optimista, jehož radost ze života je nezničitelná. Právě to mne uchvátilo: bez ohledu na to, v jak temné době se děj odehrává, je *Prima sezóna* radostná knížka. Dannyho nezlomný entusiasmus mne nakazil a proměnil mé zoufalství v naději.

Hned jsem se pustil do dalšího Škvoreckého románu o mladém Dannym, do *Zbabělců*. V něm jsem našel řádky, které podle mě nejlépe vyjadřují Dannyho životní postoj a připadají mi pořád povzbuzující: „A když jsem to vzal poctivě, bylo dobré i to, že jsem Irenu miloval a že ona chodila se Zdeňkem, i to, že bylo lepší, že jsem mohl jen snít a psát milostné testamenty. A i to by bylo dobré, kdybych s ní doopravdy chodil. Všechno bylo dobré. Úplně všechno. Vlastně nebylo nic špatné na světě.“

Jde vůbec lépe vyjádřit mladistvé potěšení z prostého faktu, že je člověk naživu?

Jsem o třicet šest let mladší než Josef Škvorecký a pocházím z velmi odlišného prostředí. Vyrostl jsem v demokratické zemi, která válkou prošla naposledy počátkem 19. století. Druhá světová válka, to pro

mne byly jen černobílé týdeníky, v nichž pochodovaly šiky německých vojáků a hořela města, jakýsi strašlivý svět, hodně vzdálený a těžko pochopitelný. Díky Škvoreckému mi tato část evropské historie vyvstala živě před očima a mohu zodpovědně prohlásit, že jsem při čtení jeho knih získal do tohoto období hlubší vhled, než by mi mohly nabídnout jakékoli jiné zdroje. V *Prima sezóně* se díváme na svět očima nežidovského mladíka, který se jako Čech naštěstí nemusel stát německým vojákem. Nacisté jsou stále přítomní a představují permanentní hrozbu, ale současně tu jsou dívky v letních šatech a Duke Ellington se svým orchestrem. K novele *Eine Kleine Jazzmusik* mi Škvorecký napsal: „Tím nejpodstatnějším pro podobné mladé jazzbandy kdekoli po světě byla zábava, bez ohledu na to, jak těžká byla doba. Lidé žertovali, dělali recesi, nebrali nijak tragicky takové věci jako třeba vyloučení ze školy, protože všichni věděli, že válka jednou skončí a že ji nacisté nevyhrají.“

Jedna pasáž v *Prima sezóně* mě opravdu překvapila. K Dannyho oblíbeným filmům patří švédský film z roku 1940 *Swing it, magistern!* se zpěvačkou Alicí Babs. (V protektorátních kinech byl film uváděn pod názvem *Celá škola tančí*. – pozn. překl.) Vždycky jsem miloval staré černobílé filmy, natočené dávno předtím, než jsem se narodil, a tak mě zvlášť potěšilo zjištění, že je viděl a obdivoval i spisovatel z docela cizí země. Zrovna se blížily Škvoreckého sedmdesáté narozeniny, a tak jsem se rozhodl poslat mu snímek *Swing it, magistern!* na videokazetě. Tušil jsem, že ho od války neviděl, a napadlo mě, že by si ho možná docela rád osvěžil. Hodnou chvíli trvalo, než jsem ho sehnal, a navíc se mi nakonec podařilo získat jenom netitulovanou kopii, ale cosi mi říkalo, že to na tom nesejde. „Babsiánština“ je srozumitelná všude. Z tohoto prvního kontaktu s mým oblíbeným spisovatelem se posléze rozvinula korespondence, již spolu vedeme již deset let.

Alice Babs a hlupáci

Když se ve čtyřicátých letech objevila jazzová zpěvačka Alice Babs, brzy kolem ní vznikl pořádný rozruch. Duchovní, rodiče, učitelé a další zástupci dospělého světa byli mladou zpěvačkou zděšeni. „Babsimánie“, jak se tomu začalo říkat, byla považována za zhoubu pro zdravý vývoj mládeže. Jeden z hlavních představitelů švédského

hudebního průmyslu napsal rozhorlený článek, v němž tvrdil, že Alice Babs „zpívá jako coura“ a že by jí měli „vrazit pár facek a strčit ji zpátky do školy“. Nějakou dobu vládla pořádně dusná atmosféra. Jakýsi vikář označil kult Alice Babs jako „slintavku a kulhavku devastující kulturní život“ a v jednom z hlavních švédských deníků doporučovali jejím rodičům, aby ji poslali do polepšovny. Člověku, který viděl její filmy, musí celé tohle pozdvižení nutně připadat poněkud nepochopitelné: postavy, které Alice Babs hraje, rozhodně nejsou žádné rebelky. Ba naopak – zpravidla ztělesňuje dobrosrdečné, domácké, téměř submisivní dívky. Důvod, proč byla považována za „společenskou hrozbu“, musí souviset s jejím nebývalým hudebním citěním a dokonalým smyslem pro swing, zaznívajících z jejího hlasu. Dospělý svět se zalekl temných smyslných sil, které tento druh hudby osvobozoval. Alice Babs hrála dobře vychované dívky, ale její písně vyprávěly jiný příběh, protože vyjadřovaly živelnost mládí a vzbuzovaly ve švédských teenagerech naději. A nejen v těch švédských. Ve svých vzpomínkách Alice Babs píše, že za války se její hudba setkala v Evropě s vřelým přijetím. Jak se dozvíдалa z občasných dopisů, pro spoustu lidí v okupovaných zemích byla její hudba útěchou. V roce 1946 jí kdosi vyprávěl o promítání filmu *Swing it, magistern!* v pražském kině Lido, kde obecenstvo nadšeně bouřilo při scéně, v níž si Alice swingem získá srdce členů školní rady a vyhne se tak vyhazovu za to, že zpívala v barech.

Josef Škvorecký viděl film *Celá škola tančí* aspoň desetkrát, popravdě řečeno daleko víckrát než já. Švédská jazzová hudba se k němu dostala díky radiu Stockholm, což byla jediná nacisty nerušená stanice, která vysílala jazz. Filmy s Alicí Babs však cenzuře neunikly. Když měl být v roce 1942 uveden v Praze film *Zpívající děvče*, nebylo jeho promítání povoleno kvůli dvěma songům, které Alice zpívala anglicky, tedy jazykem v protektorátu přísně zakázaným. Aby mohli film uvést, najali distributoři talentovanou českou jazzovou zpěvačku Inku Zemánkovou, která tyto dvě písně nazpívala švédsky, tedy v jazyce, z něhož neznala ani slovo. Na tom je hezky vidět, jak absurdní situace vznikají, když se totalitní režim snaží přimět realitu, aby vyhovovala jeho ideologii. Sám jsem ty nahrávky bohužel nikdy neslyšel, ale v jednom interview s Inkou Zemánkovou

jsem se dočetl, že od švédských fanoušků dostala pár dopisů pochvalně se vyjadřujících o její „švédštině“.¹

Být jazzovým fanouškem ve Švédsku a v Československu, to byl přirozeně velký rozdíl. Ve Švédsku mohli morousové na Alici vztekle štěkat v médiích, ale nemohli svá slova podepřít autoritativní mocí. Ať jazz nenáviděli, jak chtěli, mladí ho pořád mohli hrát a tančit. A Alice mohla svým kritikům odpovédět v jedné ze svých písní (zhruba přeloženo):

Ať si myslí, že jsem coura,
na to vůbec nehledím,
nedělám si z toho hlavu,
po celou noc zpívám swing.

V okupovaných zemích byla jiná situace: tam byli fanatikové u moci a mohli pronásledovat a dokonce uvěznit každého, kdo jim oponoval. Fanatikové vždycky byli a vždycky budou; jak však Škvorecký ukazuje ve svých příbězích, podstatné je nedovolit jim ovládat životy druhých.

Na záložce *Prima sezóny* si můžeme přečíst podtitul: Text o nejdůležitějších věcech života. A to je myslím přesně to, co autor dokázal rozpoznat a navíc skvěle vyjádřit. Tou nejdůležitější věcí nebyli nacisté; odpor proti nim byl sice důležitý, ale oni sami důležití nebyli. Zvuk bassaxofonu, všecky krásy světa, láska a lidské vztahy, tohle bylo to podstatné.

Když jsem četl *Prima sezónu*, vybavila se mi jedna scéna z Chaplinova filmu *Moderní doba* (1936). Z projíždějícího nákladáku spadne výstražný praporek. Malý tulák jej – úslužně jako vždy – zvedne a rozběhne se za autem. Zběsile přitom praporkem mává, aby upoutal řidičovu pozornost. Náhle se přímo za ním objeví dav demonstrantů a zasahující policisté Chaplina zatknou, protože se domnívají, že demonstraci vede. Ačkoli to jistě nebylo Chaplinovým záměrem, připadá mi tato scéna jako dokonalá metafora rozdílu mezi

demokracií a totalitním systémem. V demokracii je na vás, jestli se jako ti demonstrující rozhodnete politicky se angažovat. V totalitním systému je takřka nemožné politice uniknout: ať chcete nebo nechtete, ocitnete se v politických souvislostech - jako ten Chaplin s červeným praporkem. Politika proniká do každodenního života a stát sleduje každou lidskou aktivitu, včetně aktivit velmi osobních.

Před *Prima sezónou* jsem se nikdy nesetkal s knížkou, jež by s podobnou jistotou ukazovala, které hodnoty totalita ohrožuje. Tohle si chceme uhájit, tohle je to, co nám chtějí odepřít. Nacisté označili Dannyho milovaný jazz za *Entartete Kunst* a zakázali ho. Každý, kdo žil pod tlakem nacistů nebo komunistů, ví, že největší hrozbu pro totalitní systémy představuje touha svobodně se projevit. Pro ty, kdo jako já nikdy nežili jinak než v demokracii, to je méně zřetelné.

Autor a jeho publikum

Později jsem zjistil, že Škvorecký udržuje kontakty s mnoha svými čtenáři, a musím říci, že mne to nepřekvapuje. Nejsem sám, koho povzbudila vřelost a otevřenost jeho knih. Nemám ve zvyku posílat svým oblíbeným spisovatelům dopisy nebo dárky, ale v tomto případě mi to přišlo zcela přirozené. Něco mi říkalo, že autor *Prima sezóny* bude člověk, kterého zajímá, kdo jeho knihy čte. Myslím, že udržování kontaktu s okruhem svých čtenářů je důležitou součástí Škvoreckého literární činnosti. Jeho texty vás vyzývají ke spoluúčasti. Jsou plné odkazů k jiným jeho knihám, a všude autor pokyvuje na pozorného čtenáře. V tiráži prvního vydání *Miráklu* se dočteme, že redaktorem knihy je Karel Leden, tedy hlavní postava románu *Lviče*. Redaktorkou *Příběhu inženýra lidských duší* je podle údaje v tiráži Jana Honzlová, alter ego autorovy ženy v jejím románu *Honzlová*, a v detektivce *Návrat poručíka Borůvky* je vražda spáchána v ulici, kde Škvorecký bydlí. Takových příkladů bych mohl uvést spoustu a spousta mi jich nepochybně unikla, ale i z těchto několika je myslím zřejmé, jakým způsobem si Škvorecký vytváří onen osobní vztah se čtenáři (trochu mi to připomíná Hitchcockův zvyk zjevovat se ve vlastních filmech).

¹ K této půvabné historce ovšem Josef Škvorecký dodává, že podle jeho vzpomínky nezpívala Inka Zemánková ve filmu tyto písně švédsky, nýbrž německy. Sama zpěvačka v jednom z rozhlasových rozhovorů uvedla, že písně nazpívala s Vlachovým orchestrem česky, což se ovšem zdá poněkud nepravděpodobné. Bohužel se nám nepodařilo zjistit, která z uvedených verzí odpovídá skutečnosti.
– Pozn. překl.

Čtenáři na jeho vstřícnost reagují po svém. Britský saxofonista Anthony Thistlethwaite se po přečtení jeho románů tak zoufale zamiloval do Marie Dreslerové, že pro ni napsal píseň a pak odjel do Náchoda skutečnou Marii navštívit. Jeden můj dobrý přítel se naopak odmítá podívat na fotografie reálné Marie a Ireny, protože by si tím poničil představu, kterou si o nich vytvořil. Románové dívky jsou pro něj tak živé, že pohled na jejich skutečné portréty by znamenal konec jeho fiktivní romance.

Nejsem literární vědec a nehodlám se pouštět do analýz Škvoreckého díla. Chci jenom vyjádřit, jak moc pro mne jeho knížky znamenají. Přesto myslím, že jednou drobností bych literární vědě přispět mohl. Před pár lety mi došel poštou tlustý balíček a ukázalo se, že je to nový Škvoreckého román, *Nevysvětlitelný příběh*. Byla to pocta jeho oblíbenému autorovi Edgaru Alanu Poeovi, napsaná zjevně ve velmi hravém duchu a prošpikovaná nejrůznějšími literárními narážkami a odkazy. Některé z nich jsem rozluštil. Tak třeba profesor Howard Phillips Langhorn z „Miskatonické university“ je zcela jistě Howard Phillips Lovecraft, jehož hororové příběhy jsem hltal jako kluk. Jeden z těchto odkazů mne ale doslova zvedl ze židle. Na straně 146 jsem objevil postavu jménem Michaela Swinkels-Kristenson. A tak jsem se tedy sám stal součástí Škvoreckého literární hry a hrdou poznámkou pod čarou v české literární historii. Dnes vím, že i Michaela Swinkels je čtenářkou, s níž si Škvorecký dopisuje, takže to vypadá, že jsme teď něco jako „literární příbuzní“.

„Ten zoufalý výkřik mládí“

Věci, ke kterým mám svůj osobní vztah, je ve Škvoreckého románech spousta. Nejde jen o to, že mám stejné zájmy, mám rád swing a líbí se mi hollywoodská zlatá éra; to hlavní, co mám s Dannym a dalšími románovými postavami společné, je vnitřní nastavení. Dá se to těžko slovy vyjádřit, ale stručně řečeno mě upoutalo jejich **nadšení**. Danny si dovolí nechat se filmem, literaturou a hudbou unést, rozjitřit nebo znepokojit, a já v jeho pocitech rozeznávám vlastní rozjařenost, která se mne při jazzu zmocňuje. Víím přesně, co měl Škvorecký na mysli, když psal o „oblasti krásy, která je – nebo by měla být – výraznou součástí lid-

skosti“, a vím také, proč se v *Bassaxofonu* v podtextu skrývají verše Ezry Pounda:²

Co vřele miluješ, to zůstává, ostatní je drek.

Co vřele miluješ, nikdo ti nevyrve.

Co vřele miluješ, je tvoje pravé dědictví...

Jako chlapec se Škvorecký sám učil anglicky; ne proto, aby udělal dojem na své učitele, ale aby mohl napsat obdivný dopis Judy Garlandové. V *Mirácku* Danny Smiřický navštíví Los Angeles a před Gaumont Chinese Cinema udělá sentimentální gesto: vloží prst do jamky, kterou do vlhkého betonového chodníku vtiskla Judy svým vysokým podpatkem. O třicet let později jsem učinil totéž, kráčeje tak doslova ve stopách hned dvou svých oblíbenců. Abyste pochopili potřebu činit podobná gesta, musíte v sobě pravděpodobně cítit „ten zoufalý výkřik mládí“. „Pro mě byla literatura vždycky hrou na saxofon“, napsal kdesi Škvorecký. Hudba, která se line z jeho saxofonu, vyjadřuje současně radost z toho, že je člověk naživu, i smutek nad nedokonalostí života, stejně jako údiv nad světem a jeho „těkavým vzrušením a skrytými stezkami“, vyjádřeno slovy jednoho švédského básníka.

„Spisovatelovým řemeslem je mluvit pravdu.“ Tímto Hemingwayovým mottem se Škvorecký vždycky řídil, a to je důvod, proč jsou jeho romány současně tak individuální i univerzální. Co na tom záleží, že mne od Škvoreckého dělí třicet šest let a oceán? Velká literatura je most, který dokáže překonat propast času i prostoru. Proč tolika čtenářům připadá naprosto přirozené psát Škvoreckému dopisy, proč cestují do jeho rodného města a hledají tam Marii a Irenu? Asi to bude proto, že Škvorecký je přesně takovým spisovatelem, o jakém George Orwell napsal: „...cítíte zvláštní útěchu, ani ne tak z toho, že rozumíte, jako z toho, že vám někdo rozumí. »Vím o mně všechno,« zdá se vám, »napsal to právě pro mne.« Jako byste slyšeli hlas, který k vám hovoří (...) bez přetvářky, bez morali-zování, pouze s vnitřním předpokladem, že všichni jsme si podobní.“

Vsecko nejlepší k narozeninám, Josef

Z angličtiny přeložila Alena Přibáňová

2 Český překlad Jana Zábrany citován podle: ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty*. Praha 1994, s. 68.

JOSEF ŠKVORECKÝ V „ZÁPADĚ“ NA ZÁPADĚ

Miloš Šuchma (Toronto, Kanada)

Josefa Škvoreckého jsem neosobně poznal na fotce, na níž byl zachycen se svou ženou Zdenou a která visela ve výkladu fotografického obchodu v Ječné ulici v Praze. Někdy koncem padesátých let mě na ni upozornil kamarád, který mi půjčil knihu *Zbabělci*.

V červnu roku 1968 jsem si na Josefa Škvoreckého vzpomněl, když jsem jako jeden z organizátorů pražského Klubu angažovaných nestraníků obcházel významné nestraníky, aby nám podepsali *Manifest KANu*. Josefa Škvoreckého jsem zastihl v jeho pražském bytě na Pohořelci se stejnými kotletami jako na fotce asi deset let předtím. Manifest mi bez váhání podepsal a zeptal se, zda nevím, kdy bude otevřen Americký institut. To jsem vskutku nevěděl, ani jsem nemohl poskytnout optimistický odhad.

Na začátku roku 1969 jsem se s Josefem Škvoreckým a jeho ženou setkal na jeho přednášce pro Slovanskou katedru Torontské university. Položil jsem mu otázku, zda se za dané situace chce do Československa vrátit. Na tuto otázku Josef Škvorecký váhavě odpověděl, že si není jist, ale optimismus z něho nevyzařoval, zrovna tak jako ne ze mne, když se mě necelý rok předtím ptal, kdy bude znovu otevřen Americký institut.

Když Škvorečtí založili Sixty-Eight Publishers, stal jsem se od první publikace *Tankový prapor*, která vyšla v listopadu 1971, řádným předplatitelem a zůstal jsem jím až do poslední 227. publikace, shodou okolností opět Škvoreckého díla *Povídky tenorsaxofonisty*, kterou byla činnost nakladatelství v srpnu 1993 ukončena. Ti z nás, kteří odešli do exilu nejen proto, aby si koupili barák a auto, přemýšleli, jak staré vlasti prospět. Pro Škvorecké se tak stalo založením nakladatelství a vydáváním knih, které by jinak nespátřily božího světla; to byl počin, který myslím historie ještě plně nedocenila. A já jsem byl aktivní v Československém sdružení v Kanadě, v kterém jsem zůstal i po rozdělení jeho jména na dvě části. Naše apelace na kanadské politiky, které jsme upozorňovali na to, že Československo

neplní své závazky v oblasti lidských práv podle Helsinských dohod, ke kterým se zavázalo, uspořádané konference, výstavy, podpora Charty 77 atd. – to byly zase naše příspěvky.

Přesto jsem však cítil, že chybí kvalitní publikace, která by vedle již vycházejících periodik, jako byly pařížské *Svědectví*, římské *Listy*, švýcarský *Zpravodaj* aj., vycházela v Kanadě a která by měla nestranický, nekonfesijní a neideologický, byť i politický obsah. Zejména v době perzekucí po publikaci Charty 77 se tato potřeba zvyšovala. Proto jsem 19. listopadu 1977 rozeslal Úvahu k vydávání „novin“ Josefu Škvoreckému a několika dalším přátelům, o kterých jsem věděl, že by eventuálně mohli být základem nové redakční rady. K mému překvapení všichni s myšlenkou vyslovili souhlas, ovšem bohužel jsem nepochodil s představou, že by se Josef Škvorecký stal šéfredaktorem a hlavním editorem. Důvod byl nabíledni, Josef Škvorecký s manželkou Zdenou měli plno práce s nakladatelstvím Sixty-Eight Publishers, kde Josef musel přecházet stovky rukopisů (a mnohé z nich potom radikálně redigovat). Vedle toho, či spíše hlavně se musel živit učením na universitě. Zdena pak byla plně ponořená do práce se sázením, tiskem, balením, administrativou a všemi ostatními provozními záležitostmi souvisejícími s nakladatelstvím.

Ptal jsem se tedy Josefa, zda by nevěděl o někom pro funkci šéfredaktora, pokud možno s žurnalistickým vzděláním a průpravou. Adepti na členství v redakční radě se také nehrnuli, protože dobře tušili, co funkce obnáší. Josef následně doporučil jednu absolventku fakulty žurnalistiky, kterou sice moc neznal, ale řekl, že to můžeme zkusit. S přípravou časopisu je spousta práce, jak jsme brzy zjistili; i když nejsem žurnalista, ale spíše organizátor, bylo mi jasné, že vybraná redaktorka nezvládne časopis ani časově, ani organizačně. V této patové situaci mi Josef řekl: „Když jste si to vymyslel, tak to začněte, my Vám pomůžem.“ A tak jsme začali pomalu s přípravou k vydávání dvouměsíčníku, protože měsíčník bychom skutečně jako dobrovolníci, kteří měli svá zaměstnání, nezvládli, i když se nám přihlásilo hodně lidí, kteří slíbili, že do časopisu budou psát.

Dohadovali jsme se, jaký dát časopisu název. S nápadem vydávat jej pod názvem *Západ* přišel Josef Škvorecký, který také napsal

úvodník k prvnímu číslu. Vyšlo v červnu 1979 s černobílou fotkou Antonína Lhotského, které jsme dali název „Kde jste, boží bojovníci?“. Ta se pak opakovala na titulní straně všech čísel *Západu* jako poznávací značka časopisu. Úvodník začínal citátem T. G. Masaryka: „A jako Evropan jsem západník – to říkám vůči těm slavofilům, co v Rusku a Slovanstvu vidí něco nadevropského. Nejlepší Rusové byli také západníky!“ V redakčním úvodníku Josef Škvorecký na otázku „Proč Západ?“ odpověděl: „Protože si myslíme, že s existencí toho, co označujeme pojem Západ, je historie kultury, a tedy národní existence spjata od samých začátků tak nerozlučně, že podaří-li se někomu tuto tradici definitivně zničit, budou v příštím století existovat už jenom slovensky a česky mluvící, ale ruský myslící občané Velké ruské říše.“

První číslo *Západu*, které jsme díky Škvoreckým rozeslali podle seznamu předplatitelů Sixty-Eight Publishers, mělo velký úspěch a dostali jsme z mnoha zemí mnoho objednávek. Zdálo se tedy, že počátek existence časopisu je zajištěn. Výhodou také bylo, že sazba a tisk časopisu byly pod patronací Prague Typesetting, přidružené firmy k Sixty-Eight Publishers, tedy hlavně Zdeny Salivarové.

Hlavním cílem tohoto příspěvku jsou ale informace o novinářské činnosti Josefa Škvoreckého v časopise *Západ*. Již pro první číslo časopisu Josef Škvorecký napsal povídku Bůh do domu. Byla stylizována jako vyprávění Dereka MacCourka, žáka mateřské školky Dwighta O'Mackaye v Etobicoke v kanadském Ontariu. Malý vyprávěč užíval kanadské češtiny a vyprávěl o své rodině a o návštěvách příbuzných z Československa.

Zkomolená kanadská čeština ve stylu Blběnky z románu *Příběh inženýra lidských duší* se stala v dalších pokračováních velkým vyražením pro čtenáře *Západu*. Budu citovat jeden čtenářský ohlas na povídku: „Myslím, že tou povídkou jste se stal prvním opravdovým spisovatelem emigrace. Chápu však, že odloučení od země, v níž se člověk narodí, může stát před umělcem jako pohoří. Ale pero je taky krumpáč, kterým musíme do tohoto pohoří vykopat tunel. Ten tunel můžeme vyparádít láskou i nenávistí. Hlavní však je, abychom přišli na druhou stranu příliš nezatížení touto horoucí láskou i touto velkou nenávistí.“ Josef Škvorecký dokonce napsal divadelní hru pod stej-

ným jménem jako první povídka; uvedlo ji české Nové divadlo v Torontě v květnu 1980 a za provedení hry dostalo divadelní cenu.

Když byli v říjnu 1979 odsouzeni Václav Havel, Petr Uhl, Václav Benda, Ota Bednářová, Jiří Diensbier a Dana Němcová k trestům odnětí svobody, Josef Škvorecký napsal v redakčním úvodníku ostré odsouzení tohoto nespravedlivého soudu. Do prvního čísla roku 1981 pak přispěl vynikající studií, v níž porovnával marxismus-leninismus a německý nacionální socialismus. Tento článek s názvem Ožehavé téma později publikoval v angličtině s názvem „Like Two Peas in a Pod“ v roce 1982 v anglickém dvojčísle *Západu*, kde byl publikován výběr z nejlepších článků do té doby v časopise uveřejněných. Škvorecký zde dokládá podobnost obou ideologií, ukazuje na společného jmenovatele, totiž dobu jejich vzniku, porovnává jejich exponenty, všímá si podobností v chování jejich tvůrců, analyzuje ideologickou literaturu, prózu i poezii, fotografie a vše, co ke kultuře patří.

Josef Škvorecký, obdivovatel cimrmanovského bádání, napsal do *Západu* výborný článek „Stručný historický nástin původu a dosavadní činnosti Společnosti pro výzkum osobnosti a díla Járy (da) Cimrmana, s přihlédnutím k jejich historickým kořenům“.

Když 1. července 1981 zemřel v kalifornském Pearlblossomu Jiří Voskovec, nadšený sympatizant časopisu *Západ*, Josef Škvorecký napsal nekrolog, v jehož závěru konstatoval: „Nechtěl bych nekrolog muže, jenž se vyhýbal patosu, skončit pateticky. Byl jsem v pokušení napsat – dle známého vzoru – že Jiří Voskovec zasloužil se o českou kulturu. Ale raději napíšu: Jiří Voskovec byl česká kultura. Anebo snad ještě líp: Jiří George Voskovec byl kultura v humanitním smyslu toho slova.“

V článku O Dvořákovi v Americe píše Škvorecký o inspiraci, kterou mu dala návštěva Spilvillu v Iowě k napsání knihy *Scherzo capriccioso*, v níž se zabývá americkým pobytem skladatele Antonína Dvořáka.

Rozsah příspěvku mi nedovoluje psát podrobněji o všech článcích Josefa Škvoreckého pro časopis *Západ*; patří k nim například úvaha o korespondenci mezi Charlesem Darwinem a Karlem Marxem, diskusní článek *Creatio* o darwinistech a kreacionistech. Jen letmo zmíním přínos Škvoreckého k vydání desky *Západu* Swingtime

předválečných skladatelů swingové hudby Kamila Běhounka a Jiřího Traxlera, kritické reflexe o pronásledování Jazzové sekce v Československu. O významu Jaroslava Seiferta psal Josef Škvorecký několikrát, zejména přivítal udělení Nobelovy ceny za literaturu tomuto významnému spisovateli. V článku „Týden napůl ve Staré zemi“ popisuje svou návštěvu Jugoslávie, kterou vykonal jako zástupce kanadské literatury, a konfrontaci se zástupci československé socialistické literatury, které zkarikoval například reprodukováním dialogem z výtahu:

„Dobrý den, pane Pludek.“

„Pán mluví srbsky?“ ptá se Pludek a nepoznává svůj protějšek.

„Ne, pán mluví česky,“ odpověděl Škvorecký.

Článek „Jak jsem se naučil anglicky“ se zamýšlí nad učením angličtiny v době německé okupace. „Návštěva v Greenelandu“ není o návštěvě dánského ostrova Grónska, ale o návštěvě a interview se spisovatelem Grahamem Greenem pro torontský deník *Globe and Mail* po vydání nového Greenova románu *Kapitán a nepřítel*. „Velvyslanec Širlejška“ je zastavení nad jmenováním Shirley Temple Blackové americkou velvyslankyní v Praze.

První číslo roku 1990 jsme zahájili titulní fotografií Václava a Olgy Havlových v čestné lóži Národního divadla, kterou jsme nazvali „Konečně náš prezident“, a úvodníkem k zahájení dvanáctého ročníku *Západu*. Poslední číslo řízené původní redakční radou vyšlo v únoru 1991, pak se daly ještě pokusy vydávat *Západ* v kombinaci s českou redakcí, ale tyto pokusy už neměly dostatek energie na pokračování v době, kdy masově vznikala nová periodika. Kdo ze zájemců by si chtěl přečíst všechna čísla *Západu*, doporučuji zajít do knihovny Libri Prohibiti na Senovážném náměstí 2 v Praze, kde se díky péči Jiřího Gruntoráda zachovaly.

Podíl Josefa Škvoreckého a Zdeny Salivarové-Škvorecké na vydávání časopisu *Západ* je podstatný. Já jako bývalý šéfredaktor bych jim chtěl velmi poděkovat nejen za spolupráci a hlavně za jejich přátelství. Kdybych parafrázoval slova Josefa Škvoreckého, řekl bych: „Spolupráce na vydávání časopisu *Západ* byla prima sezóna.“

DE TE LINGUA NARRATUR – ŘEČ JE O TOBĚ

Poznámky k osobitosti jazyka Josefa Škvoreckého

Michaela Swinkels-Nováková (University of Profesional Education, Eindhoven, Nizozemí)

Jsem Michaela Swinkelsová-Kristensonová, majitelka továrny na hračky. Bydlíme s manželem v bývalé Schlumpengasse, později podle zasloužilého zemřelého soudruha přejmenované na Heinrich Poltergeiststrasse v (bývalém Východním) Berlíně.

Ve skutečnosti jsem Češka, žiju v Belgii a učím Holanďany angličtinu. Autorem mystifikace je Josef Škvorecký ve svém díle *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula...*

1. Puristická čeština

Pravděpodobně nejznámějšími jazykovými brusiči v naší historii byli puristé v 19. století. Většina jejich novotvarů se však neujala a ty krásné „čistonosopleny“ místo kapesníků a „prstobřinkoklady“ místo pian nám zní dnes poněkud groteskně. Ovšem idea „čisté češtiny“ byla v kontextu doby jistě chvályhodná, vyjadřovala upřímnou touhu očistit český jazyk od cizích vlivů, a to, že pokusy působily často násilně nebo naivně, nic nemění na původním dobrém úmyslu. Puristé však nevymřeli ani v dalším století a zřejmě nevymrou ani v budoucnu, „bude-li si toho doba žádat“. Také Josef Škvorecký nám jednoho puristu představuje.

Dovolte mi malou odbočku. Když jsem v sedmdesátých letech jezdila z Holandska do Prahy, scházela jsem se tam se švagrem Josefa Škvoreckého Lumírem Salivarem – dělala jsem něco jako spojku, můj manžel pašoval pod košilí knížky Sixty-Eight Publishers a ven jsme vyváželi mikrofilmy s rukopisy v tehdejších Československu nepublikovatelných českých spisovatelů – a tehdy mi Mírek prozradil (kromě jiného, ale o tom více až v 6. bodě), že Josef Škvorecký napsal společně s Janem Zábranou tři detektivky (*Vraždy pro štěstí, v zastoupení, se zárukou*), ale jako autor byl uve-

den (ze známých důvodů, bylo to krátce po aféře se *Zbabělci*) pouze Jan Zábrana. Uvádím to zde proto, že chci použít k ilustraci osobitosti jeho jazyka i jeho „puristické hříčky“.

Josef Škvorecký ve *Vraždě se zárukou* představuje puristu Ivo Zdeborského, trochu komického vlastence, který v době krátce před německou okupací založil spolek, jehož jméno a přihlášku formuloval následovně:

„Zápisenska za přínáležníka Shromáždě pro očistu českého mluvu.

Pojmen:... Okropní pojmen:... Vsvětvhod:... Činprac:.....“

Pan továrník Zdeborský disponoval i dostatečnými finančními prostředky, aby mohl založit svou soukromou vojenskou jednotku na obranu republiky ZOO (Zdeborského Občanské Oddíly) s vlastními uniformami a distinkcemi. A těch se týká následující dialog:

„Co byste řekl, kdyby z jedné strany byla **holubice**?“

„Ano, a toho bílého **letovníka** budeme **poslovovat bělice**.“

„To je ovšem **ryba**...“

„**Vodoživa oslovníme vodoklouzek!**“

„Ale aby se to nepletlo s tou houbou!“

„Houba se **oslovní slizopodstrom!**“

Můžeme konstatovat, že jde o „češtinu naruby“, jinými slovy o redundantní překlad z češtiny do češtiny. (Při tvoření novotvarů jistě nelze Josefu Škvoreckému upřít vtipnou invenci.)

2. „Slova „nevhodná k jídlu“ a „líbezná čeština“

Lidé čtou všude. Nejen klasicky v knihovně či doma, ale i v přírodě, v dopravních prostředcích, v čekárně u zubaře, ve frontě na cokoli – a ovšem také *při jídle*.

Existují vůbec nějaká místa, která jsou vhodná či méně vhodná pro různé žánry, resp. výrazy? V *Inženýru lidských duší* se na jednom večírku vede spor o tzv. „nevhodný jazyk“ a jazyk funkční, a rozepře eskaluje větou: „*Já kupuju jen knihy, které se dají číst i při jídle, dámo!*“

Nuže, která slova jsou a která nejsou „vhodná k jídlu“?

Z kontextu sporu vyplývá, že *nevhodná* slova jsou ta, kterým se normálně říká sprostá neboli vulgární. Takže *Tankový prapor* by byl jako četba k jídlu nevhodný, příkladem je třeba proslulá stránka 14 (I.

vydání, Sixty-Eight Publishers), kde se na po sobě následujících 17 řádcích tato slova vyskytují v počtu 13. (Ani já bych ovšem *Tankový prapor* při jídle číst nemohla, aby mi nezaskočilo. Říká se, že tento román pomáhá i při porodních bolestech.)

Ale jsou i slova z opačného břehu, např. v *Legendě Emöke*: „A hned první noc (byla horká, srpnová, pod oknem šuměly jasany a lípy jako vzdálené hučení diluviálního moře a dovnitř proudily noční vůně trávy a kobylek a cikád a cvrčků a lipových květů a cigaret a z městečka zaznívala hudba, cikánská muzika hrající Glen Millerovu starou In the Mood, ale houpavým cikánským rytmem...“ Jazyková forma (částečně inspirovaná překládáním Faulknerovy *Báje*) a volba výrazů, neboli (jak tomu říkají odpůrci výše zmíněných slov) „líbezná čeština“, mi k jídlu ale také vhodná nepřipadá.

Je to jazyk tak subtilní, dovedený k takové dokonalosti, že nelze číst a současně žvýkat husu a knedlíky (brzy přijdete na to, že vám vystydnou). Mimochodem, ta atmosféra letní noci je popsána tak pravdivě, že je „pravdivější než pravda“, protože čtenáře ani nenapadne (nebo možná až po pátém, desátém čtení), že lípy nekvetou v srpnu, ale v druhé polovině června.

3. Neologismy

„Není pro spisovatele nebo pro překladatele větší radost než dělat nová slova. Dodnes cítím nával intenzivní radosti, který mě zalil, když mi napadl perfektně přirozený neologismus »hiphurák« pro »booster« v románu Sinclaira Lewise *Babbitt*, nebo pro slovo »reefer« v románě Warrena Millera *Prezident Krokodýlů* jsem našel přirozeně znějící slovo »márinka«,“ píše v jednom svém eseji Josef Škvorecký. Ale takových neologismů najdeme v jeho dílech více. Nemohu zaručit, že všechny vymyslel Josef Škvorecký osobně, například slovo **pícníci** (peace-makers) se vyskytuje i u jiných autorů, ale vytvořil jistě slovo **psáči** (které evokuje jiné malebné české slovo), ve všeřikajícím spojení **hradní psáči** v souvislosti se spisovatelem sloužícími bývalému režimu. Slovo „psáči“ jsem našla ještě u Ivana Klímy, ale v knížce pozdějšího data, takže si myslím, že autorství patří Josefu Škvoreckému.

Bezpochyby je inovátorem slova **motýlice** (vyskytuje se např. u Karoliny Světlé), jehož synonymum **Blběnka** si vypůjčil, jak sám říká, z jazyka českých kalifornských nočňátek. Dalším neologismem je slovo **hudbíř** (ve významu tuctový hudební skladatel). Toto slovo možná způsobilo holandskému překladateli *Sedmiramenného svícnu* E. de Bruinovi lehké bolení hlavy. Problém vyřešil slovem „muziek-maker“, které sice – izolovaně – evokuje spíše hudebníka než sklada-tele, v kontextu věty však celkem vystihuje záměr originálu.

4. Překlady naruby

„Co že je překlad? Na míse
uťatá básníková hlava,
papouščí skřek, opičí vrsek
a mrtvých pošlapaná práva.“

Překlady úzce souvisí s neologismy. Josef Škvorecký ve své knize *Franz Kafka, jazz a jiné marginálie* cituje výše uvedené Nabokovovo čtyřverší a dále je rozvádí: „Problém překladatelů je především idio-matika. Angličtinu nelze přeložit do angličtiny.“ Uvádí také příklady, jako je výrok dítěte českých rodičů vyrůstajícího v USA: „**Lukni**, maminko, jaký má ten **birdík** krásný **pinkový fedříčka**“, nebo: mladá pomocnice v americké domácnosti si stěžuje své sestře, že pán domu den začíná tím, že ji „**pinčuje do číku**“ (esej *Mezi dvěma světy*). Zkusme si to představit: **pinčuje do číku**. Co to s ní asi pro-vádí? To snadno pochopíme, když si přečteme ve *Scherzu capri-ciosu*, jak Miss Rosie vypráví, že mistru Dvořákovi „**rolovaly slzy dolů po číkách...**“

Čechoangličtinu (čechoameričtinu) Josef Škvorecký opakovaně, a v širším slova smyslu jistě právem, nazývá **dialektem** češtiny. Pravděpodobně nejslavnější uživatelkou tohoto dialektu je **Blběnka** v *Příběhu inženýra lidských duší* i jinde. Už jen to, jak adekvátně převést toto jméno do cizího jazyka, byl pro překladatele nelehký úkol. V anglickém překladu nacházíme jméno **Dotty** (ztrřestěná, ex-centrická dívka), ve švédštině jméno **Fjollan** (hloupoučká, marnivá dívka, ale pozor, znamená to také „zženštilý homosexuál“, neboli *queen*) a v holandštině jméno **Druifje** (*druif* znamená hrozen, *dru-*

ijfe je deminutivum). Souvislost s dívkou jsem v žádném slovníku nenašla, čili mě aspoň napadlo, že zpátky do češtiny by to mohla být **Hroznička**, což v češtině nabízí dokonce dvě zajímavé interpretace. Je tedy evidentní, že překládání může být i *fun*.

Porovnejme teď **Blběnčin** jazyk v české (tedy originální) verzi s anglickým a holandským překladem:

Hi, Danny, jak přide, že sem tě neviděla za tak dlouhej čas? To seš tak lejzy, že mi ani nezazvoníš? Já budu ryli engry, když ke mně někdy nedropneš. Anforčnetly teď jsem zrovna *byzy* a *enyvej*, ty máš vevnitř nějakej *dejť, rajť*? Tak *báj báj* a já nechci slyšet žádný *exkjůzy*!

Hi Danny, where have you been hiding out all the time? What's the matter, too *lazy* to give me a buzz? I'll be *real angry* if you *don't drop over* to see me, really I will. 'Fraid I have to rush now and *anyway*, you got a *date* inside, *right*? So long and no *excuses*, okay? (P. Wilson)

Haj, Danny, hoe komt dat ik je zo'n lange tijd niet heb gezien? Ben je dan zo lejzie dat je me niet eens belt? Ik word rielie engrie als je niet binnenkort een keer langsdropt. Anfortsjenetlie ben ik net bizi en eniewee, binnen heb je een deet, rajť? Baj-baj dan, en ik wil geen ixkjoezis horen! (E. de Bruin)

Jak patrně, Paul Wilson s anglickým překladem moc provádět ne-mohl (angličtinu nelze překládat do angličtiny), zato Edgar de Bruin se v holandštině mohl jaksepatří vyřádit.

5. Číslo sedm v životě J. Š. (numerologie – scherzo)

Co mají společného *Nevěsta z Texasu* a *Sedmiramenný svícen*? Číslo sedm! Je to velmi mocná číslice, která se hojně objevuje v náboženském a esoterickém světě. Asi nejznámější sedmičkou je židovský sedmiramenný svícen: 3+1+3. Kdybychom postupovali podle zásad numerologie, objevovaly by se sed-mičky v životě Josefa Škvoreckého napořád (1+6, 2+5, 3+4):

Rok narození: 1924, tj. 1+9+2+4 = 16 = 1+6 = 7

Datum narození: 27. 9. 1924 = 34 = 3 + 4 = 7

Doktorát na FFUK r. 1951 = 16 = 1+6 = 7

Odchod do emigrace r. 1969 = 25 = 2+5 = 7

Zbaven československého občanství pro svou literární činnost roku 1978 = 25 = 2+5 = 7)

Rok narození Zdeny Salivarové 1933 = 1+9+3+3 = 16 = 1+6 = 7

Vracím se k podtitulu této části: **Sedmiramenný svícen** = **MENORAH (7 ramen, 7 písmen)** a na *Nevěstě z Texasu* pracoval Josef Škvorecký **7 let** (1985–1991).

Také někteří přátelé J. Škvoreckého jsou „sedmičky“. Lubomír **Dorůžka** se narodil v roce 1924 = 7 a jeho příjmení tvoří 7 písmen, právě tak jako příjmení **Aleš Fettes** a jeho rok narození 1933. Dále pak jsou „sedmičkami“ **Václav Křištof**, **Michal Příbáň** a **Martin Kristenson**. „Sedmičky“ se objevují v křestních jménech jeho přítelkyň; na prvním místě **Járinka** (legendární Irena) = 7, a to dokonce dvakrát: **Jaroslava „radović“** = 9+7 = 16 = 7, dále **Jarmila** (Emmerová) má 7 v křestním jméně, právě tak jako já, **Michaela**. I moje příjmení je „sedmička“: **Swinkels-Nováková**. *And last, but not least*, i jméno **W. Miller** se skládá ze 7 písmen. Tak se dostáváme konečně k pravému účelu tohoto „scherza“.

6. Tečka za tečkou – detektivka aneb WHODUNIT – „de te fabula narratur“

Poslední část názvu tohoto referátu tvoří „*De te lingua narratur*“, tedy „Řeč je o tobě“. Tento výrok lze vykládat třemi následujícími způsoby:

a) **řeč** ve významu používání jazyka (Josefem Škvoreckým), jinými slovy jeho výrazové prostředky, které o něm jako o spisovateli vypovídají,

b) **řeč** ve smyslu „mluví se o tobě“ (čili o Josefu Škvoreckém) na této konferenci,

c) v parafrázi na latinské „*de te fabula narratur*“, tedy že i „*fabula*“ (bajka, spor aligátora s králem) vypráví alegoricky o Josefu Škvoreckém.

Žádná tečka nemusí být tečkou definitivní. Tečku se domníval udělat M. Schonberg za dlouhým a trapným sporem, jehož iniciátor-literární kritik dokonce předpokládal, že se téma sporu stane za dvacet třicet let námětem diplomové či disertační práce, až my

starší pamětníci vymřeme. Tak dlouho čekat nemohu, a proto se k tomuto tématu ještě vracím. Mohlo by jít o bajku s názvem *Spor aligátora s králem*. Text není dlouhý:

Aligátor obviní krále, že si neprávem přivlastnil něco, co vytvořil kdosi jiný. Královi přátelé trpělivě snášejí důkazy o opaku, avšak aligátor si vede svou... A jak to všechno dopadne?

Takže ona to vlastně už není bajka, ale spíše **detektivka**. Kdo ze dvou podezřelých je pachatelem?

Protože mám detektivky ráda, napadl mě ještě jeden **důkaz**, resp. jedno řešení, kterým se nikdo, pokud vím, nezabýval, a sice jazykový rozbor překladu. Důkladný jazykový rozbor díla je možná skutečně téma na diplomku, ale mně zde jde sice o důkaz objektivní, byť dílčí, ale dostatečně přesvědčivý. Zůstávám tedy u detektivky. Začnu citátem z doslovu k překladu *Prezydenta Krokadýlů*: „...agramatický argot, kombinovaný ještě částečným analfabetismem vypravěče ... jsem se rozhodl přeložit jazykem, jakým přibližně mluví žižkovský chuligán.“ Sama pocházím z Prahy-Vršovic, odkud není na Žižkov zas tak daleko. Proto mi překlad zněl naprosto věrohodnou pražštinou, až na několik výjimek, kde se „pachatel zapomněl a udělal chybu“, neboť jeho rodný dialekt není žižkovská čeština.

Já jsem zase jezdila mnoho let na prázdniny do Východočeského kraje. V díle Jaromíra Běliče *Nástin české dialektologie* jsem prostudovala podkapitoly severovýchodočeská podskupina a jihovýchodočeská podskupina, ze středočeské skupiny pocházím. Jeden z možných **pachatelů**, jak možná víte, se narodil na severu východních Čech a druhý v severní části Čech jižních (Herálec u Humpolce). Eventuálním skeptikům k mé teorii navrhuji následující řešení: **Izoglosa** mezi dialekty začíná zhruba u Lanškrouna. Kudy vede hranice mezi nářečními podskupinami, resp. do které nářeční podskupiny patří okolí Náchoda, resp. Humpolce, si lze snadno ověřit.

Následuje jazykový minirozbor. Porovnala jsem některé zvláště charakteristické jevy severovýchodočeské nářeční podskupiny s výrazy vyskytujícími se v překladu *Prezydenta Krokadýlů*:

- **oj** : koncovka 3. a 6. p. č. j. živ. muž. rodu místo -ovi, např. **bratroj**
překlad s. 41: **fotroj**, s. 112: **lvoj**

- s : ve složených formách minulého času, např. *dals* místo *dal jsi*
překlad s. 16: *mluvilas, vědělas*
- : zjednodušení souhláskových skupin vynecháním souhlásky,
např. (v)*šecko* překlad s. 37: (v)*šický*, s. 15: *k(l)uku*, s. 84: *k(l)uci*
- v : výslovnost › *u*, např. *prauda* překlad s. 39: *prauda*
- ima: koncovka 7. p. č. mn. živ. muž. rodu místo -y, např. *hošima*,
vojácima překlad s. 89: *kamarádima*

Domnívám se, že závěr je celkem evidentní. Pokud by tento minirozbor byl považován za příliš povrchní či problém simplifikující, chtěla bych znovu podotknout, že v překladu, tedy i v rozboru, jde o výjimky, kde se „pachatel zapomněl“. Odvážím se však jít ještě trochu dále, tentokrát po stránce psychologické. Pokud by existovali překladatelé dva, dohodli by se, že budou používat určitý dialekt, a kdyby jeden z nich do překladu infiltroval slova dialektu jiného, jistě by došlo ke konfrontaci, nebo alespoň ke konzultaci, a rušivé elementy by byly vypuštěny.

7. Zpráva z onoho světa

Ve finále nabízím ještě jednu hříčku. Ve světle sedmiček je velmi zajímavá následující **zpráva z onoho světa**:

Message: „Josef Skvorecky translated my book The Cool World.“
Warren Miller.

$$7 + 14 + 10 + 6 + 12 + 12 = 61 = 1 + 6 = 7$$

„Josef Škvorecký přeložil moji knihu Prezydent Krokadýlů.“
Warren Miller.

$$14 + 17 + 18 + 12 = 61 = 6 + 1 = 7$$

Je to tedy vodotěsné!

OČIMA DNEŠNÍCH MATURANTŮ

Vladimír Šilhánek

Nejsem ani literární kritik, ani literární vědec, jsem bývalý člen orchestru Miloslava Zachovala, o kterém píše Josef Škvorecký, a maturoval jsem na náchodském gymnáziu ve stejném roce jako on, jenomže on byl ve třídě A jako angličtinář a já v „béčku“, kde se maturovalo z francouzštiny. Hrál jsem v orchestru na tenorsaxofon a v malé skupině na klavír a mohu potvrdit pocity našeho „aficionado“, jak se Škvorecký s oblibou nazývá, jak při hraní chutná saxofonový plátek v ústech a jak dokáže jazz okouzlit vnímavé posluchače. Tou legendární skladbou, která tehdy Škvoreckého uchvátila, byla nahrávka orchestru Chick Weba na desce Brunswick, nazvaná „I’ve got a guy“ a nazpívaná tehdy začínající Ellou Fitzgerald. Tuto desku vlastnil trumpetista našeho orchestru Pavel Bayerle a my jsme ji měli oposlouchanou natolik, že jsme ji znali nazpaměť.

Ale o tom dnes nechci mluvit. Chci se zde zmínit o ohlasu Škvoreckého díla mezi mládeží a speciálně mládeží náchodskou. Jeden maturant¹ na náchodské obchodní akademii si zvolil za maturitní práci v češtině téma „Autobiografické prvky v díle Josefa Škvoreckého“ a v šesti kapitolách na celkem 18 stranách strojopisu se mu podařilo úspěšně vystihnout podstatu uměleckého ztvárnění zážitků našeho spisovatele. V první kapitole si autor klade otázku, je-li Škvorecký spisovatelem vlastního životopisu, a odpovídá si na ni v dalších kapitolách, v nichž postupně věnuje pozornost *Zbabělcům*, *Prima sezóně*, *Tankovému praporu*, *Příběhu inženýra lidských duší* a *Miráklu*.

Dovolte mi nyní, abych citoval či parafrázoval několik autorových postřehů alespoň z první kapitoly této maturitní práce.

Škvoreckého řeč je nenalíčená. Je plná uměleckosti, ale přitom je velmi blízká životu. Vytvořil výrazy, které přešly do řeči všedního dne. Podařilo se mu dostat ke čtenáři věci a zážitky, které se mu skutečně staly. Škvorecký, aniž by to snad chtěl, vytvořil ve svých hlavních dílech

¹ Autorem citované práce je absolvent Obchodní akademie v Náchodě Zdeněk Macek.

románový cyklus, v němž se československá a především česká společnost rozděluje na různé osudové třídy, které se pak navzájem zapletou a pohltí. Z toho se vytváří společnost snad i nahodilých spoluběžců a také snad těch napůl žertovných odpůrců, spoluhlujících, odlavených a vytlačených, i těch, kteří uchvátili moc, ideologů moci i rádobyhrdinů moci. Škvorecký pregnantně vyjadřuje pocity a myšlenkové proudy podstatné části mladé válečné a bezprostředně poválečné generace, a to navzdory skutečnosti, že ne všichni se s ním názorově ztotožňovali. Všichni si však do života nesli znamení válečných zážitků spolu s jazzovými rytmy, tehdy šířenými pokoutně na vlnách zahraničního rozhlasu, po osvobození v roce 1945 rovněž *in natura*. Až na výjimky výletů do sféry detektivní literatury patří Škvorecký ke spisovatelům celý život obhospodařujícím jediné téma. I dávno už dospělý hrdina Danny Smiřický nese v sobě autobiografické znaky spojené s ozvuky puberty a se znamením války. A okouzlení jazzovými rytmy prostoupilo autorovy tvůrčí postupy. Nepodlehł však módním trendům a tendencím po bezdějových „pocitových“ prózách a časem dospěl k mistrovskému vypravěčství.

Závěrem bych rád ocitoval krátký úryvek z resumé. Maturant v něm uvádí: „Došel jsem k závěru, že i v tak těžké válečné době se dovedla parta mladých lidí vyžívat v hudbě, která je spojila do konce života a stala se vlastně jeho náplní. Také je spojil vztah k rodnému městu a kraji a koneckonců i rodná řeč. Co se od těch válečných a těsně poválečných dob změnilo? Samozřejmě už přišly nejméně dvě nové generace, které mají jiné zájmy, milují jinou hudbu, jiný tanec, jinou zábavu. Avšak kavárna v secesní budově hotelu Beránek existuje dále. Dají se tam hrát šachy, přečíst noviny i popít dobrou kávu, lahodný čaj i dobré víno. Ale dnes se zde setkávají spíše úspěšní podnikatelé, kteří nahrazují někdejší studenty gymnázia, zastavující se zde kdysi na náhražkovou kávu cestou ze školy. Kavárenský šum čas od času přehluší vyzvánění mobilních telefonů. Krásný výhled do náměstí však zůstal a hodiny odtikávají čas stejně jako za časů Škvoreckého, resp. Dannyho Smiřického. Také do Port Arturu lze zajít na pivo, ale už tam nezkoušejí muzikanti Zachovalova orchestru jako za doby pana hostinského Bárty. Prostě časy se mění, ale vzpomínky pamětníků a náměty zachycené ve *Zbaběcích*, *Prima sezóně* a dalších dílech Josefa Škvoreckého zůstávají.“

OSOBNOST A DÍLO JOSEFA ŠKVORECKÉHO V KONTEXTU LITERÁRNÍ VÝCHOVY V 6.–9. ROČNÍKU ZÁKLADNÍ ŠKOLY

Josef Novák (Základní škola Chrast)

Ve svém příspěvku se zamýšlím nad osobností a dílem Josefa Škvoreckého v kontextu literární výchovy od roku 1989 do současnosti, především však na druhém stupni základní školy, to znamená v 6.–9. ročníku. Josef Škvorecký patří spolu s Arnoštem Lustigem, Otou Pavlem, Bohumilem Hrabalem, Pavlem Kohoutem a Milanem Kunderou nepochybně k autorům světovým a světově proslulým, ale přitom někdy více, někdy méně s puncem ryzí českosti.

Dílo Josefa Škvoreckého neovlivnilo pouze literaturu druhé poloviny minulého století s přesahem do století jedenadvacátého, ale spisovatel a člověk Josef Škvorecký ovlivnil celou kulturu šedesátých let minulého století svými díly, překlady z americké literatury, odbornými studiemi o americké literatuře, studiemi z oblasti jazzu a filmu a spolu s manželkou ovlivňovali skrze nakladatelství v Torontu tisíce Čechů, kteří nepodlehli posrpnové skepsi.

Jeho jazykové mistrovství spolu s vypravěčským talentem a smyslem pro humor jsou těmi nejlepšími předpoklady, aby se přes vhodnou interpretaci vhodných ukázek dostával a dostal k současnému mladému čtenáři. A pro pubescentního čtenáře je věru z čeho vybírat: jak podle žánrů, tak podle literárních útvarů, tak i s ohledem ke kulturně-politickým dějinám naší země za posledních padesát let.

A dostávám se k tomu, jak hodně, či jak málo je zastoupeno v čítankách dílo Josefa Škvoreckého, tedy právě ve věkovém období 11–15 let, kdy škola může čtenáře doživotně získat anebo je doživotně ztratit. Selhává tedy v tomto konkrétním případě školní literární výchova, nebo neselhává? Plní roli mostu mezi autorem a čtenářem? V tomto okamžiku vstupuje na scénu osobnost konkrétního učitele, protože ten nemůže v současné době žehrat ani na osnovy, ani na učebnice, má totiž k dispozici téměř neomezené pole působnosti. Pokud je samozřejmě dokáže náležitě využít.

Ve slovnících, příručkách, dějinách literatury je Josef Škvorecký samozřejmě hojně zastoupen, zařazen, charakterizován – jednoznačně pozitivně, ale zajímavější už je listování v čítankách pro 6.–9. ročník základní školy a v časopise Český jazyk a literatura za posledních patnáct let.

Zjistili byste spolu se mnou, že v nejfrekventovanějších čítankách je dílo Josefa Škvoreckého – s ohledem k jeho nejen slovníkovému, ale skutečnému významu – zastoupeno pouze v *Čítance pro 9. ročník* z nakladatelství Jinan z roku 1995 ukázkami z *Prima sezóny*. Lepší situace je v doprovodných textech určených žákům základní školy, a to ve třech následujících případech.

1) V roce 1990 vydalo nakladatelství Fortuna třísvazkovou publikaci s názvem *Čtení bez cenzury (nejen) pro žáky 8. a 9. tříd základních škol* a v 1. díle je ukázka z *Tankového praporu* a z románu *Zbabělci*.

2) Dále je Josef Škvorecký zastoupen v *Čítance plné humoru pro 8. a 9. ročník*, kterou vydalo nakladatelství Dialog v Liberci roku 1997 a v níž je ukázka *Ze života české společnosti*.

3) A do třetice je to *Čítanka textů literárních děl různých žánrů s nápovědou* firmy Blug, Praha 1996, v níž je ukázka z *Prima sezóny*. Je to také asi jediný případ, kde je dokonce šest otázek zjišťujících porozumění textu.

Zdůrazňuji, že jde o texty doplňující, doprovodné, tudíž není prokazatelné, v jaké míře jich učitelé využívají. Tomuto stavu odpovídá – v návaznosti na čítanky – i obsah základního odborného periodika Český jazyk a literatura, kde najdeme od roku 1989 vlastně pouze dva články týkající se díla Josefa Škvoreckého, a z toho jediný, nazvaný *Pohled studentů na hrdiny Josefa Škvoreckého*, vychází ze zkušenosti interpretační, ovšem na střední škole. Nejinak tomu je i v diplomových pracích studentů, budoucích učitelů na základních či středních školách. Konkrétní možnosti a způsoby interpretace chybí.

Nevědí si snad autoři čítanek, metodických příruček i studenti a učitelé – interpreti – sami rady s mnohavrstevným dílem Josefa Škvoreckého?

Možná bychom si my všichni, kteří se snažíme interpretovat Škvoreckého dílo, měli připomenout jeho vlastní slova: „Ale jeden

možný smysl té novely – všech mých knih, vůbec všech upřímných prozaických děl – je tohle: Co je smyslem života, nevíme přesně. Ale ve chvíli, kdy ztratíme senzitivitu pro tuhle ústřední a tajemnou otázku naší existence, naše lidství se umění. V té chvíli jsme se vydali na cestu za bezmyšlenkovitým přijetím bezmyšlenkovitých názorů, neprokázaných tvrzení, fosilizovaných představ o lidech, o jejich společnosti a o jejich životech.“¹

Proto je pochopitelně prvním předpokladem úspěšné interpretace důkladná znalost díla Josefa Škvoreckého, osobní i profesní nadšení nad každým vyvedeným příběhem, postavou, zápletkou, dialogem, popisem. Nestačí tedy pouze čítankově zúžený výběr na *Zbabělce*, *Tankový prapor* a *Prima sezónu*, i když je pochopitelné, že pubescentnímu čtenáři jsou tato díla blízká také díky užití obecné češtiny. Postava Dannyho Smiřického je pro učitele vůbec velice vděčná. I dnešní mladý čtenář ji chápe a přijímá velice dobře, protože je v něm zdravá naivita mládí, odpor k patosu. Danny, trochu snílek a trochu vejta, je a zůstane stále stejný před padesáti lety i dnes, v jedenadvacátém století.

Helena Kosková správně konstatuje, že „jedním ze základních znaků Škvoreckého poetiky je právě ona schopnost zachytit prchavý okamžik přítomnosti, vzbudit ve čtenáři dojem, že spoluprožívá jednotlivé epizody, jejichž smysl zůstává stejně otevřený, jako tomu bývá v životě“². A to je další důvod, proč je třeba dílo Josefa Škvoreckého mladému čtenáři zprostředkovat. Určitě to stojí za tu námahu.

Josefu Škvoreckému přeji – jeho vlastními slovy z rozhovoru pro Lidové noviny – aby ho „čtenáři četli i ve 21. století pro radost, ne ze zvědavosti“³.

1 ŠKVORECKÝ, J.: *Příběh inženýra lidských duší 2. Spisy Josefa Škvoreckého*. Praha, Ivo Železný 2000, s. 74.

2 KOSKOVÁ, H.: *Škvorecký*. Praha, Literární akademie 2004, s. 26.

3 Svět už jsem přestal řešit. Rozhovor s Josefem Škvoreckým. *Lidové noviny*, 16. 9. 2004, s. 29.

IV

ČESKÉ KONCE FARÁŘŮ

Jan Lukeš (Národní filmový archiv, Praha)

Vedle rozsáhlého díla prozaického, překladatelského, publicistického a redaktorského vypadá suma Škvoreckého prací pro film skromněji. Ale jen zdánlivě – u jiného autora by snadno vystačila na celoživotní dílo. A to nemluvíme obvykle vůbec o látkách nerealizovaných, o léta předbíhajících vývoj, a vlivech působících skrytě, často až s vizionářskou intencí. Chtěl bych to dokumentovat na třech příkladech, zrcadlících i některé příznačné aspekty toho, jak bylo a je Škvoreckého dílo u nás vnímáno.

1.

Kampaň proti Škvoreckého *Zbabělcům* (1958), po níž následovaly ostré restrikce v oblasti literární, měla paralelu i v kinematografii. V únoru 1959 proběhla v Banské Bystrici konference, po které byli do klatby uvrženi také někteří filmaři a vývoj byl uměle „zmrazen“ až do roku 1963.

Právě v této době Miloš Forman marně usiloval prorazit s několika látkami, v nichž se pokoušel sloučit navenek okázale manifestovanou angažovanost s charakteristicky demaskujícím a ideologicky „podvratným“ pohledem na zvolený námět. Jedna se týkala lidické tragédie, podílel se na ní Jiří Sehnal, dnes známý pod jménem Jethro Spencer McIntosh, a vznikala pod názvem *Lidice budou žít* nejpozději od roku 1959. Filmová povídka pochází ze září 1960 a i na ní chybí jméno třetího spoluautora, Josefa Škvoreckého, které bylo samozřejmě tabu. Když Sehnal na počátku roku 1961 emigroval, pokračoval Forman v práci na látce s Jánem Kadárem a Elmarem Klosem, do září 1961 vznikl scénář pod názvem *Pět mužů*, podepsaný ještě východoněmeckým spisovatelem Wolfgangem Kohlhaasem a jakýmsi Jiřím Šiktancem. Ani ten však nebyl realizován, ačkoli původní Formanova představa natočit příběh ve stylu nacistického propagandistického filmu už tu byla mnohonásobně překryta aktualizujícím rámcováním do souvislostí současných ideologických konfliktů rozděleného světa.

Ze září 1961 pochází rovněž Formanův scénář *Noty v kufru*, napsaný spolu s Josefem Škvoreckým na motivy jeho povídky Slovo nevezmu zpět ze zabaveného sborníku *Jazz 58*. Její strohý příběh, který po téměř čtyřiceti letech nakonec přece jen natočila Zuzana Zemanová pod později změněným názvem prózy *Eine kleine Jazzmusik* (1996), rozepsali Forman se Škvoreckým do podoby rozpustilé odbojové crazy komedie. Ani utajení Škvoreckého spoluautorství, ani upravená verze scénáře z dubna 1962 pod názvem *Kapela to vyhrála* však nevedly k úspěchu. Už schválenou realizaci scénáře zarazil sám Antonín Novotný, když se o připravovaném natáčení doslechl v rozhlase a domníval se, že mají být zfilmováni skandální *Zbabělci*.

„...i kdybyste měl stokrát pravdu, nenajdete nikoho, kdo by řekl soudruhu prezidentovi, že se zmýlil,“ řekl prý tehdy tajemník kulturního oddělení ÚV KSČ Formanovi, když se pokoušel osobními intervencemi situaci zvrátit. Díky servilnímu okolí měl omyl „prvního soudruha“ dalekosáhlé následky. Forman, který začal u filmu dříve než ostatní mladí filmaři, se snažil hrát s rigidní mocí typicky českou hru. Byl ochoten k „taktickým ústupkům“, které kdyby byly bývaly akceptovány, uvolnily by asi cestu tvorbě tradičnějšího pojetí, než s jakým pak přišla nová vlna, rozhodně však mnohem nápaditější a důsažnější než ta povolená.

Svědčí o tom i synopse „filmové komedie z let velké krize“ *Ostrozrak* z března 1962, kterou napsal Forman se Škvoreckým podle jednoho motivu detektivky *Vražda pro štěstí* (1962). Jejimi autory byli Jan Zábrana a Josef Škvorecký, vydána byla však – stejně jako její pokračování *Vražda se zárukou* (1964) a *Vražda v zastoupení* (1967) – jen pod Zábranovým jménem. Ten kryl Škvoreckého i při práci na *Ostrozraku*, za synopsi však už práce stejně nedospěla. V podobě šestidílného televizního seriálu *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak* se námětu až v roce 2000 ujal Karel Smyczek.

Nástup nové vlny v roce 1963 Škvoreckého a Formanovy společné projekty odsunul stranou. Otevřela se cesta autentickému svědectví o současnosti a započala dosud asi nejslavnější éra českého filmu, na níž se ovšem Josef Škvorecký také bohatě podílel. Nejsem si však jist, není-li přece jen škoda, že lidický námět dodnes nikdo nezpracoval a že ani na odbojářskou komedii si už nikdo netroufl.

2.

Historie některých ze zmíněných látek se Josef Škvorecký sám dotkl v knize s názvem *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Ve vzpomínce „Jak to bylo s kapelou, která to nevyhrála“ (Iluminace č. 1/1996), kterou jsem si od něj kdysi vyžádal, se přiznal, že knihu napsal v roce 1970 za jeden týden, když se na universitě hodil marod. V angličtině vyšla o rok později v překladu Michala Schonberga, česky v roce 1991. Pokud si dobře vzpomínám, nějaký mimořádný ohlas tehdy nevzbudila – asi se tato „osobní historie českého filmu“, jak zní podtitul, zdála málo vědecká.

Přirozeně: Škvorecký ji psal bez možnosti připomínané filmy znovu vidět, odříznut od pramenů, odkázán jen na svou paměť. Jenže dnes se ukazuje, že navzdory dílčím nepřesnostem, omylům a chybám prostředkuje kniha právě díky Škvoreckého paměti to nejcennější: emocionální atmosféru doby, pnutí času, touhy a naděje konkrétních lidí. „...v tomhle rychle zapomínajícím světě trošičku přispět k zachování vzpomínek na některé věci,“ vyjádřil už v předmluvě k anglickému vydání svůj úmysl.

A co myslel těmi „některými věcmi“? Po dalších skoro patnácti letech od českého vydání knihy se zdá, že i tady předběhl vývoj událostí, ať vědomě, či bezděčně. Jeho kniha měla bránit zapomínání především západních čtenářů, dnes však by ji měli číst u nás například ti, kteří nic netuší o historickém posuzování jevů, tedy v kontextu a z kontextu dané doby. Ti, kteří odpárávají z umění jeho lidskou dimenzi a redukuji je na odosobněnou sestavu předpojatých schémat. Ti, kteří postrádají empatii potřebnou k tomu, aby vůbec mohli vkročit do hájemství nezištné kolektivní spolupráce, jakou film – ale i jakákoli jiná společná tvorba – předpokládá...

3.

Člověk konkrét a člověk abstrakt. Tak Škvorecký v knize *Všichni ti bystří mladí muži a ženy* charakterizuje dvě ústřední postavy svého a Schormova filmu *Farářův konec* (1968). Vzpomínáte si? Brodského Kostelník, který se vydává za faráře, a Libíčkův Kantor. Prvního si vesnice zamiluje, protože konkrétně koná, druhý by chtěl být milován, ale jen vzletně žvaní. A když cítí, že sympatie se od něj odklánějí, přichází s návrhem: „Já jsem pro dialog, pane faráři. Ovšem není dost dobře možné, abyste v něm vy hrál prim. [...] Stačí, když uznáte, že já při svém postavení v obci...“

Tady je v kostce vyjádřen střet myšlení otevřeného realitě s myšlením předem hotovým, jistým si svým patentem na rozum a v posledku neváhajícím použít ke svému prosazení i mocenské prostředky. Je to podobenství „o světě po Únoru“, jak napsal Škvorecký, ale nejen o něm. Ať se dnes díváte na film, nebo čtete o rok pozdější knižní zpracování jeho látky, pod nímž je jako spoluautor také podepsán Evald Schorm, rázem je vám jasné, že jde o podobenství časové i nadčasové zároveň. Krutá pohádka, která se ve skutečnosti přihází stále znova, a jejímž protagonistou se snadno může stát i ten, kdo ji tak zdařile popsal.

Josefu Škvoreckému a jeho ženě Zdeně Salivarové se právě tohle v Čechách devadesátých let přihodilo. V sérii osočení, která se na jejich životy a dílo snesla, jako by se závěrečná štvance na Kostelníka ve *Farářově konci* stala skutečností. Včetně fotbálku, který si po Kostelníkově tragické smrti jdou všichni zahrát – pod Kantorovým soudcovstvím ... Pravda, rozdíly tu jsou. Ve skutečnosti nikdo nezemřel, taky ovšem nikdo neprojevil, tak jako Kantor, aspoň špetku lítosti nad prokázanými omyly. Spíše jako by tu zdálky zaznívalo echo onoho tajemnického „...i kdybyste měl stokrát pravdu, nenajdete nikoho, kdo by řekl soudruhu prezidentovi, že se zmýlil“.

V dokumentu *Josef tiché ořezávátko & otec Brown*, který v roce 1992 natočil Jiří Věřčák, se Josef Škvorecký mimo jiné zmiňuje také o „teroru snobů“, kterým byli v šedesátých letech v Čechách vystaveni ti, kteří nepsali jako Franz Kafka nebo Alain Robbe-Grillet. Dnes jiní snobové vyznávají jiné idoly, ohánějí se však s nimi se stejnou intolerancí jako jejich předchůdci. A jejich oběťmi se pohříchu stávají právě ti, kteří vlasti a české literatuře věnovali nejvíc: Milan Kundera, Bohumil Hrabal, Josef Škvorecký.

Možná se zdá absurdní mluvit o obětech ve chvíli, kdy Josefu Škvoreckému je vzdáván při jeho osmdesátinách obdiv a dík, jakého se málokomu za života dostane. Ale trochu se bojím o „krásnou laskavou mírnost“ manželů Škvoreckých, kterou si podle Milana Kundery v minulosti „uměli zachovat navzdory časům tak nelaskavým, tak zlovolným“. A trochu se bojím i toho, že „některé skvrny“, jak čteme zase u Bohumila Hrabala, už „nelze vyčistit bez porušení podstaty látky“. Zvláště je-li touto látkou lidská duše.

VYBRANÉ ASPEKTY PROBLÉMU TRANSPONOVÁNÍ VYPRÁVĚCÍCH FOREM DO FILMOVÉ PODOBY

Romány Josefa Škvoreckého *Tankový prapor* a *Prima sezóna*

Jekatěrina Mikešová (Bělorusko, t. č. Filosofická fakulta University Palackého, Olomouc)

Problému složitých vztahů literatury a filmu jako dvou narativních systémů je věnována rozsáhlá teoretická literatura, která nazírá vztahy obou médií z různých hledisek a zkoumá je při využití četných interdisciplinárních metod. Na film se přenášejí tendence strukturalistické a lingvistické (Peters, Barthes, Metz), sémiotické (Eco, Garroni, Bettetini), fenomenologické (Bazin, Agel, Ayfre) nebo materialistické (skupina Cinéthique).¹ Mým cílem bude nastínit některé aspekty otázky transponování vyprávěcích forem do filmové podoby na příkladu dvou románů Josefa Škvoreckého a jejich filmových adaptací.

Jak známo, jméno Josefa Škvoreckého je kromě literatury úzce spjata také s filmovým uměním. Z řady filmů, na jejichž vzniku se – buď přímo nebo zprostředkovaně – podílel,² bych se chtěla z analytického pohledu věnovat filmovým adaptacím románů *Tankový prapor*

1 Viz.: ALBERSMEIER, F.-J. : *Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur* (1976-1982). Frankfurt am Main – Berlin 1983, s. 51.

2 Připomeňme tu alespoň některé z těchto filmů; podle jeho námětu byly natočeny: *Tankový prapor* (1991), televizní seriál *Hříchy pro patera Knoxe* (1992), *Prima sezóna* (1994), *Eine kleine Jazzmusik* (1997), *Legenda Emöke* (1997); vedle toho se spolu s dalšími autory podílel na scénářích pro filmy: *Vědecké metody poručíka Borůvky* (s K. Urbánkem), *Kapela to vyhrála* (1961, s M. Formanem, zakázáno), *Revue pro banjo* (1963, se Z. Podskalským), *Zločin v dívčí škole* (1965), *Nápady čtenáře detektivek* (1967, s V. Táborským), *Zločin v šantánu* (1968, s J. Suchým a J. Menzelem), *Farářův konec* (1968 s E. Schormem), *Flirt se slečnou Stříbrnou* (1969, s J. Menzelem), *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?* (1969, s L. Rejchmanem); podle vlastního námětu napsal scénář k televizní inscenaci *Poe a vražda krásné dívky* (1996); spolupracoval na dialozích k filmu *Pět minut po válce*, který se neuskutečnil; vzpomenout můžeme také filmy, ve kterých si Škvorecký zahrál epizodní role, a to *O slavnosti a hostech* (1965) a *Zločin v šantánu* (1968).

(1991, scénář R. John a V. Olmer, režisér V. Olmer) a *Prima sezóna* (1994, scénář K. Čabrádek, režisér K. Kachyňa), tedy románů, které spojuje postava Dannyho Smiřického, ale které jsou napsány v různých vyprávěcích formách: v er-formě, resp. ich-formě. Cílem analýzy pak bude porovnání narativních struktur literární předlohy s jejím filmovým zpracováním a zkoumání procesu transformování románů do filmu.

Stejně jako román i film vypráví příběh, ale používá k tomu jiné prostředky (to, čemu říkáme filmový jazyk – *Filmsprache*), materiál, metody a strategie. Právě na základě narativní povahy, která je příznačná pro literární dílo a film, můžeme tyto artefakty odlišné druhové podstaty a odlišného znakového systému porovnávat. Výsledkem filmového přepisu literárního díla je vždy nově vzniklý konstrukt, který má své výrazové prostředky, své estetické hodnoty, a který je výrazem interpretačních schopností filmových tvůrců. Právě proto není možné, aby „filmový přepis literárního díla se uskutečnil pouze jako **překlad** textu do *Ton* a *Bild*. Je nutná narativní transformace základního textu“, jak píše W. Hagenbüchle.³ Pro nás se velice zajímavým stává nejen výsledek transformace – nové médium v audiovizuálním kódu a s určitou strukturou –, ale i sám proces této transformace. Věnujme pozornost tomu, jaké prostředky – elementy filmového jazyka – používá režisér, a také tomu, jak probíhá transformování vyprávění v ich- a er-formě do filmové podoby v *Tankovém praporu* a *Prima sezóně*.

Zásadní rozdíl mezi vyprávěním v ich- a er-formě spočívá v identičnosti/neidentičnosti existenciálních oblastí vyprávěče se světem románových postav.⁴ V případě vyprávění v ich-formě se setkáváme s tím, že vyprávěč je jednou z postav, žije v tom světě, o kterém podává svědectví, a jeho perspektiva vyprávění je značně omezena. Román v ich-formě je obzvlášť náročný pro zfilmování. Druhá podstata filmu podmiňuje ten fakt, že film není schopen vyprávět v ich-formě ve smyslu literární předlohy.⁵ Proto se cílem režiséra stává snaha přesvědčit diváka a vsugerovat mu pocit vyprávění v ich-

-formě. *Tankový prapor* napsaný v er-formě má autorského vyprávěče, který stojí mimo bezprostřední děj, seznamuje čtenáře s jednotlivými postavami, sděluje jejich biografické údaje a má přehled o tom, co ta či ona postava myslí nebo jaké jsou stimuly jejího jednání. Román Škvoreckého není napsán v „čisté“ er-formě; ta se v některých kapitolách střídá s vyprávěním v ich-formě nebo s vyprávěním s postavou reflektora. Pro zfilmování se román napsaný v er-formě nepokládá za zvlášť komplikovaný (jako román v ich-formě), nicméně i on vyžaduje velký technicko-výrazový aparát.

Ve srovnání s románem, kde ke střídání vyprávění v ich- a er-formě nedochází příliš často, se ve filmu vyprávění v první osobě vyskytuje poměrně často, a to za pomoci *voice-over*, který patří (nebo divákovi je vsugerován pocit, že patří) Dannymu Smiřickému, za pomoci vizuální konkretizace představ, vzpomínek a fantazií hlavního hrdiny (například epizoda v tanku, kde Danny myslí na Lizetku, a řada dalších). Tímto způsobem režisér řeší několik otázek:

- 1) přináší do filmu minulost a budoucnost, které se jinak ve filmu nedají zobrazit,
- 2) informuje o Dannyho životě,
- 3) posunuje děj filmu do jiné roviny (milostná zápletky s elementy erotiky).

Změny vyprávěcí situace se zachycují pomocí změny bodu umístění kamery. Jako příklad bych uvedla scénu, která se odehrává v posádkovém vězení. Dějiště – pokoj pro stráž, aktéři – Danny, podporučík Malina a major Borovička zvaný Malinkatej ďábel. Tyto tři postavy jako by vytvářely trojúhelník, mezi jehož body se pohybuje kamera. Kamera se nikdy neztotožňuje ani s jednou postavou. V záběrech se střídají obrazy Malinkatého ďábla, řvoucího na podporučíka Malinu, vystrašený Malina, natočený v detailu (na jeho tvářích jsou dokonce patrné i kapky potu). Kamera poskytuje panoramatický záběr, vidíme všechny tři postavy včetně Dannyho, který stojí ve stínu a připomíná pozorující sfingu. Pouze nepatrná mimika (náznak úšklebku) prozrazuje, co si rotný o tom všem myslí. V první části této scény jsou hlavními postavami především Malinkatej ďábel a Malina, Danny upozorní na svou přítomnost rachotem spadnutých klíčů. Tady pozorujeme změnu vizuální osy kamery, která stabilní

3 HAGENBÜCHLE, W.: *Narrative Strukturen in Literatur und Film*. Bern – Frankfurt am Main – New York – Paris 1991, s. 53.

4 STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha 1988, s. 138-139.

5 Viz.: HAGENBÜCHLE, W.: *Narrative Strukturen in Literatur und Film*. Bern – Frankfurt am Main – New York – Paris, 1991.

pozici střídá s různými druhy pohybů (přibližování, oddalování). V románu je tato scéna podána z hlediska autorského vypravěče, zvláštností tohoto vyprávění je pak skoro scenáristická podrobnost a přesnost (popis toho, jak hrdinové vypadají – krupěje potu, brunátné tváře; záznam činnosti – bubnování prsty; také je rozepsáno, kde se jaká postava nachází, a rytmus děje určuje přesná vypravěčova replika: „Dramatická pauza“).

Jedním z prostředků filmového jazyka, který se velice zdařile a významově používá ve filmu, je změna perspektivy kamery. Chtěla bych jako příklad uvést scénu, kde se to projevuje nejpersvědčivěji. Jde o scénu na začátku filmu, kdy major Borovička přijíždí kontrolovat okopové práce. V románu vypravěč hned sděluje i majorovu přezdítku, informuje o tom, jaké úmysly major má a co se chystá učinit. Následuje podrobný popis jeho šplhání do štábního vozu. Při tomto vyprávění se ve velkém množství používá zdobnělin (majorek, prsíčka vypnul vpřed, prdelka se mu v našponovaných rajtkách ostře zarýsovala, zaječel neuvěřitelně protivným hláskem, sekal vojensky nožkami, v upjaté uniformičce, mopsličí obličejík), což má svůj účel ve zdůraznění majorova malého vzrůstu a zároveň to kontrastuje s pocitem hrůzy, který Malinkatej d'ábel vyvolává u svých podřízených. Ve filmu se tento několikastránkový popis konkretizuje ve vizuálním obraze majora Borovičky. A dále následující scéna „prcání“ ve štábním voze je příkladem, jak se tyto zdobněliny promítají do filmového zpracování, a jak jsou pro jejich zachycení využity právě změny perspektivy kamery. Vyprávěcí funkci zaměřenou na vyvolání efektu ironie přebírá změna perspektivy (jde o vzhled shora, což představuje vyjádření všemocí a důstojnické povýšenosti, a o pohled zdola pro karikaturní zobrazení a symbolizování pocitu strachu). Ale v rozebírané scéně se tyto perspektivy používají v opačném významu (zděšený a ospalý kapitán Matka se dívá na majora Borovičku shora, major Borovička naopak vzhlíží ke kapitánovi zdola). A na závěr scény následuje pohled na všechno, co se odehrává ve štábním voze zevnitř a zdola, což přidává celé této scéně komické vyznění.

Při filmovém přepisu hraje důležitou roli režijní záměr, schopnost buď polemizovat s autorem na úrovni realizační či světonázorové, nebo se snažit podat co nejpřesnější verzi literárního díla převyprávě-

věného filmovým jazykem; záleží také na stylové interpretaci vyprávění příběhu. Jak však podotýká Josef Škvorecký, nejdůležitější je to, aby film nepokřivil filozofické vyznění díla.

V případě analyzovaných filmů k takovému pokřivení podle mého názoru nedošlo. Film *Tankový prapor* je ovšem značně poznamenán scenáristickou a režisérskou redukcí a transkripcí (motivů, situací, dialogů). Výsledkem je podstatné zužování významu a estetického potenciálu literární předlohy. Režisér V. Olmer se víc zaměřil na humoristickou a komicou stránku, a proto je *Tankový prapor* více komedií, než by to Škvoreckého román předpokládal, resp. Jde o jiný druh humoru a ironie. Film těží z absurdních a komických situací, na které byl bohatý vojenský život vůbec a vojenský život padesátých let 20. století zvláště. Základem románu *Tankový prapor* je především jazyková ironie,⁶ která je vytvářena kontrastem odlišných jazykových rovin/diskursů: kostrbaté a neobratné projevy důstojníků s četnými politickými klišé – většinou sprosté poznámky a komentáře mužstva – jazyk vypravěče, který se snaží podat nezaujaté svědectví o banalitách a absurditách armádního života. Je samozřejmě velice obtížné přenést takový druh humoru a jazykovou ironii na filmové plátno, pakliže to vůbec možné je.

Věnujme nyní pozornost některým elementům filmové řeči, a to elementům sémantické a syntaktické úrovně. Při zachycení vnitřního monologu se režisér setkává s určitými problémy, protože vnitřní monolog ve filmu slyšíme stejně dobře jako monolog nebo dialog. Ve filmech *Tankový prapor* a *Prima sezóna* se používá klasický prostředek pro zachycení Dannyho vnitřních monologů – *voice-over*. V kombinaci s detailním záběrem hlavního hrdiny a nehybností jeho rtů tento prostředek umožňuje divákovi ztotožnit se s vnitřním světem Dannyho, s jeho *Ich*. Pomocí mimiky a vizuálního podání je zprostředkován jeho úhel pohledu (v *Tankovém praporu* můžeme uvést scénu ve finále, kdy Danny řeší otázku, jestli poručík Pinkas ví, nebo neví o nevěře své manželky; v *Prima sezóně* – scény na začátku a na konci seriálu, ve kterých se Danny modlí).

Nahlížíme-li na film jako na složitý konstrukt, který se skládá ze tří typů vyprávění – obrazového, verbálního a zvukového (hu-

6 Viz KOSKOVÁ, H. : *Škvorecký*. Praha 2004, s. 58-69.

debního),⁷ musíme mít na paměti, že tyto tři typy jsou mezi sebou propojeny velice komplikovanými vztahy, jejichž harmonická spojitost je předpokladem toho, že film přestává „představovat“ a začíná „znamenat“.⁸ Obrazová stránka vyprávění může být často podporována jinými prostředky, například hudebními nebo technickými – zpomalením, zrychlením filmu. Zrychlení v *Tankovém praporu* můžeme zaregistrovat v několika scénách, což vede k navození pocitu absurdity odehrávajícího se v 7. tankovém praporu a v armádě vůbec, pocit mašinérie.

Hudba v románech Josefa Škvoreckého hraje velice důležitou roli, a to jak strukturní, tak významotvornou. Nesmí tomu být jinak ani ve filmových adaptacích jeho próz, což platí i pro filmy *Tankový prapor* a *Prima sezóna*. Pro *Prima sezónu* hudbu zkomponoval Petr Hapka (hraje Clasic Jazz Collegium Boba Zajíčka), pro *Tankový prapor* Martin Kratochvíl (zpívá Petr Kalandra). Ve filmových adaptacích – a to se týká především *Prima sezóny* – se hudba v těsné vazbě na slovo a obraz stává projevem svérázné promluvy, a tím i jednou z narativních technik. Aplikovala bych zde citát Mojmíra Drvoty, který říká, že hudba „rozšiřuje obraz o nový rozměr a vytváří spolu s ním jakýsi vizuálně zvukový akord“. V *Prima sezóně* Danny hudbu – konkrétně jazz – přímo produkuje, zároveň se tato hudba stává jeho vnitřním monologem, jeho výpovědí, místy verbálně konkretizovanou použitím Dannyho *voice-over*.

Porovnáme-li z hlediska výskytu hudby romány *Prima sezóna* a *Tankový prapor*, zjistíme, že v prvním z nich hudba je všudypřítomná: Danny hraje, vnímá a popisuje hudbu, hudební rytmus mají i dialogy, které hlavní hrdina vede s dívkami, jejichž srdce dobývá. Stejně jako v románu i ve filmu je hudba výpovědí hlavního protagonisty, je způsobem a prostředkem vyjádření jeho pocitů, jeho vnitřního světa, vztahů k okolí, výrazem jeho filozofie a symbolem opravdového života. Jinak je tomu v románu *Tankový prapor*: najdeme tam jen pár zmínek o hudbě, spíše o hudebních projevech vojáků 7. tankového pra-

poru. Ale film začíná a končí jazzem (blues), hudba pak zní i během téměř celého filmu a vykonává následující funkce:

- 1) vytváří rytmus filmu,
- 2) zdůrazňuje napětí, spád nebo kulminaci vývoje děje,
- 3) jako svérázná promluva buď zesiluje a dotvrďuje promluvu verbální, nebo s ní kontrastuje,
- 4) jazzové melodie vždy doprovázejí Dannyho vzpomínky a fantazie, což signalizuje časové, prostorové a obsahové odchýlení od hlavní syžetové linie.

Postava Dannyho je neodlučitelně spojena s jazzem, a přestože o tom v románu nenajdeme ani zmínku, ve filmové adaptaci se jazz stává významovým a symbolickým elementem.

Stejně jako jakékoli transponování (intersémantický překlad) jednoho systému do druhého i filmová adaptace literárního díla (za podmínky, že nahlížíme jak román, tak i film podle něj natočený jako dva různé systémy, které jsou založeny na stejném narativním principu, ale které se řídí svými zákony a disponují svými konstitutivními elementy) představuje složitý proces, provázený redukcí jedněch a akcentováním druhých významů, změnou výchozích principů rozvíjení syžetu, vytváření postav či vyprávění, proces, v jehož dispozici jsou odlišné umělecké a technické prostředky. Výsledkem tohoto procesu je zcela nové, druhově jiné umělecké dílo, které s originálem spojuje především stejné filozofické vyznění („Adaptace nesmí pokřivit filozofické vyznění románu.“ – J. Š.).

7 Лотман, Ю.М.: Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн 1973, с. 90-91.

8 „Zobrazená skutečnost přestává prostě být, existovat a stává se nositelem významu.“ In: DRVOTA, M.: *Základní složky filmu*. Praha 1994, s. 44.

PRIMA SEZÓNA V ČESKÉ TELEVIZI

K televizním dramatizacím díla Josefa Škvoreckého

Helena Slavíková (Česká televize, Praha)

Přišla jsem na hezkou souvislost. Josef Škvorecký v roce 1947 v *Nových canterburských povídkách* uvažoval o kategorii pravdy a napsal, že pravda je zastřená, povznesená nad lidskou nedostatečnost, ve sféře, kde přebývá nějaký Bůh a kam lze dosáhnout jen srdcem. A že „...nikdo nemůže být soudcem, protože nikdo neví, co se skrývá v srdcích jeho bližních“. V roce 1948 napsal Graham Greene v *Jádro věci* tento dialog:

„... nemyslete si, paní Scobieová, že vůbec něco víme o Božím milosrdenství.“

„Ale církev říká...“

„Já vím, co církev říká. Církev zná všechna pravidla, ale neví, co se děje v jediném lidském srdci.“

Je příznačné, že se oba tito spisovatelé po letech i osobně sblížili.

Když jsem nastoupila jako dramaturg do televize, mou první inscenací bylo právě *Jádro věci*. Natáčelo se v roce 1968, premiéru mělo v roce 1969, ale reprizovat se mohlo až za dvacet jedna let v době, kdy po sametové revoluci vznikala veřejnoprávní Česká televize, nezávislá na státu, podmíněná svobodou tvorby a osobní odpovědností tvůrců.

V oblasti dramatické tvorby jsme se tehdy okamžitě obrátili k dílům autorů, jejichž knihy byly zakázány, ať už oni sami patřili k exulantům nebo disentu nebo k autorům, jejichž tvorba rozhodně neslibovala právě lidovou zábavu. Aby byly uspokojeny i požadavky náročného diváka, byla dokonce zřízena zvláštní tvůrčí skupina. Vznikaly netradiční formy pořadů, autoři a tvůrci si mohli vybrat, do které skupiny svou látku zanesou. Fenomén sledovanosti měl jen orientační charakter – vždyť ani neexistovala komerční konkurence. Česká televize začínala, zcela v duchu praxe BBC, jak ji v tomto ohledu u nás poprvé po roce 1989 vyložil A. J. Liehm, participovala na hraných filmech a převzala tak záštitu nad českou filmovou

tvorbou, které se finančně – a to až do dnešních dnů – zcela zřekl stát. Do jakého kinematografického filmu ČT vstoupí, záleželo především na iniciativě, výběru a diskusi vedené na úrovni některé z tvůrčích skupin.

Jako dramaturg jsem mohla uvažovat klidně o dalším Greenovi, Peroutkovi či Hostovském, ale především a nejdříve jsem se mohla obrátit na Škvoreckého: přicházela „prima sezóna“. Spolupráci s Josefem Škvoreckým jsem paradoxně nebo logicky začala se Zdenou Salivarovou. Její novela *Nebe, peklo, ráj*, jednoduchá, stylově i žánrově čistá věc, patří k nejhezčím z milostné moderní české prózy a o krutosti komunismu vypovídá gnómičtým způsobem. Scénář napsal Josef Eismann a v režii Zdenka Potužila vznikl v roce 1991 stejnojmenný televizní film. Šťastnou ruku měl režisér především při obsazení role hlavní hrdinky neherečkou Valerií Štětkovou. Film byl jedním z prvních děl, která na obrazovce v dramatické formě pranýřovala komunistický režim.

Scénárista Václav Šašek a režisér Dušan Klein připravili v roce 1992 desetidílný seriál podle Škvoreckého povídkové knížky *Hříchy pro pátera Knoxe*. Škvoreckého greenovského psaní pro zábavu využila televizní obrazovka nápaditým způsobem. Experimentálně se vrátila do starých časů živého vysílání, což umožnilo každý díl zastavit v momentě, kdy všechna potřebná fakta k odhalení vraha divák znal a mohl hádat, kdo jím je. V seriálu excelovala v roli detektiva v sukních Zlata Adamovská a jde o vkusné a divácky vděčné televizní dílo. Protože se to do mé úvahy hodí, dovoluji osobní vzpomínku: pamatuji se, jak v souvislosti s televizními *Hříchy* Zdena Škvorecká na obrazovce chválila inteligentní úroveň produkce České televize a srovnávala ji s triviálnější produkcí kanadskou.

Prima sezónu, podle jeho vlastních slov Škvoreckého nejmilejší knížku, chtěl od začátku režírovat Karel Kachyňa a práce na scénáři se ujal jeho tehdejší scénárista Karel Čabrádek. Zachoval povídkový ráz románu: co objekt Dannyho milostného snažení, to jedna filmová povídka. Kvůli větší dramatické koncentraci vzniklo na rozdíl od knížky filmových povídek jen pět. Kachyňa byl Škvoreckého vrstevník. Pamatoval si realitu i réalie přesně tak jako Škvorecký a jeho stříbrný vítr vál ve stejné době jako autorův. Zanechal v něm shodou

okolností – to s dobou nijak nesouvisí – stejný cit pro poezii mládí a nezralých lásek, jakou Škvorecký v *Prima sezóně* zachytil. Na jejím dně sice tušíme stíny budoucích smutků, ale ve vzduchu se pořád třepetá horlivé snažení a víra v dobrý konec chvíle, a to i vzdor přítomné válečné tragedii. Není tu žádná sentimentalita, ale věcnost a jemná ironie. Protože je tak dobře znal, dokázal hrdiny *Prima sezóny* Kachyňa také obsadit. Dnešní hvězdy českého filmového plátna už neuvádějí – vždyť je to tak dávno – že se prvně nebo skoro prvně objevily v *Prima sezóně*: Táně Wilhelmové ještě nebylo patnáct, Anna Geislerová, Andrea Elsnerová, Andrea Černá, Lenka Vlasáková, Jakub Vehrenberger a další byli sice o několik let starší, ale kariéru měli před sebou. Jen sestry Karpenkovy v herecké kariéře nepokračovaly, zrovna tak jako muzikant Petr Kroutil.

V roce 1994, kdy *Prima sezóna* vznikla, ještě pojem sledovanosti, tedy procentuálně vyjádřeného zájmu diváků, nehrál takovou roli při vnitřním televizním hodnocení pořadů. Při dnešních reprízách se na premiérová čísla sledovanosti starších pořadů ohled bere. Televizní *Prima sezóna* není ani náznakem žádná červená knihovna, ale obraz doby, takže sledovanost nedosáhla frenetických seriálových čísel. Lakmusový papírek Škvoreckého poetiky testuje spolehlivě vstřícné přemýšlivé publikum, které prvoplánové děje neuspokojují.

Stejný osud, totiž sledovanost středních čísel, potkal i dvojdielnou televizní inscenaci *Poe a vražda krásné dívky* (realizace 1996). Liší se od všech zde zmiňovaných televizních věcí tím, že scénář napsal Josef Škvorecký sám. Myslím, že tento počín unikl pozornosti pečlivých literárních vědců. *Malá pražská matahára*, dosud nerealizovaný, rovněž televizní scénář vychází z povídek *Hořkýho světa* a *Povídek tenorsaxofonisty*.

Vraždou krásné dívky se legendární romanopisec zapletl s televizní obrazovkou úplně původním námětem. Neodolal pokušení vyprávět o milovaném Poeovi a napsal příběh o tom, co se stane, když se velmistr chladné logiky a zakladatel detektivního žánru střetne se zločinem, který sám nevymyslel. Je to jasné: jako detektiv pohoří. Škvoreckého příběh o smrti dívky z newyorského tabáčnictví pojednává vlastně o domyšlených okolnostech, díky nimž vznikla Poeova povídka *Smrt Marie Rogesové*. Děj je docela spleť, ale i sám Poe

by musel ocenit jeho profesionální detektivkářské kvality. Navíc je zalidněn nekonvenčními figurami a figurkami s přesnou psychologií a dialogem, který je – jak jinak – radost poslouchat. Poea hrál Vladimír Dlouhý a jeho ženu Virginii Lenka Vlasáková.

V podivuhodně zdařilé symbióze – a to i díky vynikající režii Viktora Polesného – jde s detektivní linií dvoudílného filmu ruku v ruce sice televizně letmá, nicméně výstižná studie Poeova charakteru. Zejména působivě je zachycen jeho vztah k ženám a k tvorbě. O psaní Poeova postava říká: „... ovšem to, z čeho to člověk dělá, ať při tom myslí, na co chce, to si nevybere. To je mu dáno. To buď má nebo nemá. Jak to udělá, to ano, to je řemeslo. Ale z čeho to udělá ... to je ... on sám.“

Při dnešním nazírání na produkty obrazovky bude znít až neuvěřitelně, že vhodným a organickým stavebním prvkem, a to i pro atmosféru detektivky, nejen pro obraz Poeovy duše, jsou úryvky z Poeových básní, znějící mimo obraz. Polesný si poradil i s exteriéry, takže dobový a místní kolorit nebyl nevěrohodný. Nedovedu si představit, že s podobně postaveným scénářem bychom mohli přijít dnes, jen osm let poté. Takové látce a takové stylizaci už odvyklo tuším každé televizní publikum.

V roce 1994 vznikl v České televizi ještě televizní film na motivy povídky *Eine kleine jazzmusik* v režii Zuzany Zemanové a v roce 1997 rovněž televizní film *Legenda Emöke* v režii Vojtěcha Štursy. *Legenda Emöke* si vysloužila spíše výtky odborné kritiky, protože nedosáhla (a to je jistě pravda) úrovně předlohy, nicméně vzniklo důstojné televizní dílo s trojicí vynikajících herců, jakými jsou Viktor Preiss, Miroslav Donutil a Ingrid Timková. V těchto dnech má díky spisovatelskému výročí reprízu, publikum ji bude moci znovu posoudit.

Případy detektivní kanceláře Ostrozrak z roku 1999, šestidílný dobový seriál podle detektivek Josefa Škvoreckého a Jana Zábrany, který režíroval Karel Smyczek podle scénáře Ivany Novákové, byl spíše výrazem televizního chtění natočit něco pro diváky zvlášť přitažlivého, ale jak to bývá, taková snaha obvykle ne zcela vyjde. Seriál nebyl špatný, ale ze Škvoreckého by se dalo vybrat možná lépe. Ale to je právě to: už se měnilo hledisko výběru.

Od počátků spolupráce s manželi Škvoreckými se pronikavě změnila doba. Komerční stanice přivodily odliv diváků České televize. Přesná elektronická měření sledovanosti denně dokazují, že většina lidí není ochotna spolupracovat při sledování uměleckého díla, vstřícní diváci se mění na pohodlné konzumenty, kteří využívají své „svobody nevidět, neangažovat se, chtít se jen rozptýlit“ (Václav Bělohradský). Komerční televize nemusí kultivovat vkus diváků, jak to má v popisu práce televize veřejné služby. Stačí jim vydělávat za cenu jakékoliv programové kvality. Nelze jim to ani vyčítat. Ale jak si má počínat veřejnoprávní médium, jakým je Česká televize? Je vůbec možné, aby hrdě zaťalo zuby a nepřizpůsobilo se reálné mediální situaci, ztratilo diváky, ale zdvíhalo statečně svůj osamocený štít? Česká televize není navíc finančně dostatečně zajištěna, takže si běžně nemůže dovolit televizní filmy na takové míře nákladů, za kterých je běžně vyráběna každá západoevropská seriálová detektivka. O zámořských ani nemluvě. Politici udržují naše veřejná média v šachu tím, že jim parlament nepřiznává zvýšení poplatků. Snaha udržet si diváky, a to znamená reklamu, a to znamená peníze, které nemá ČT kde jinak vzít, vede k tomu, že na programové hrdinství rozhodně není místo. Je to sebezáchovné jednání? Jistě. Ale otázka zní, co je tedy potom to, co se má zachovat? Co je podstatou veřejnoprávního média?

Nejde jen o problém České televize a ani české společnosti. Globálně, a právě ruku v ruce s televizním médiem, bují bulvarizace, a to vkusu, tisku i politiky. Ve světě reality show a válek a teroristických útoků v přímém přenosu vyváží masový divácký stres a adrenalin bezproblémově (a tedy komerčně využitelně) skoro jen prefabrikované klišé. Aby televize získaly diváky, ztrácejí úroveň a s ní i vnímavější publikum. Spirála směřuje dolů.

Pár let – a možná by srovnání naší a kanadské televize dopadalo v současnosti jinak. Původní dramatickou tvorbu, tu „solitérní“, tedy nikoliv seriálovou, stále ještě vedeme, do budoucna snad dokonce ve větším rozsahu než v předchozích letech, ale spektrum je užší. Asi tak vypadá původně do široka rozevřený vějíř, když ho dáma skládá, aby klepla dotěrného kavalíra. Ovšem „po sezóně“ ještě není. Stále existují díla, která se za žádných okolností nesmějí pouštět ze zřetele.

V případě tvorby Josefa Škvoreckého a Zdeny Škvorecké: již několik let jsou napsány dokonce dva scénáře *Zbabělců* a skvělý scénář *Honzlové*, autorkou románu upravený. Bez ohledu na nepříznivý objektivní trend je třeba nebrat ohled na dosavadní neúspěšná jednání o realizaci, nevzdávat se a jednat v jistotě, že obě látky někdo natočí. O tom jsem přesvědčena, ale jde o to, kdy a za čí peníze. A taky – aby to umělo!

BASSAXOFON: DVĚ, NEBO TŘI ADAPTACE

Anthony Weller (USA)

Při posuzování umělecké zdařilosti díla, jež je adaptací literární předlohy, je nanejvýš nespravedlivé pojímat ho jako sluneční soustavu a původní příběh jako životadárné slunce. Dříve nebo později musíme tuto představu opustit – je absurdní odvozovat, dejme tomu, zdařilost Verdiho *Othella* či hodinové rozhlasové hry *Válka světů* z toho, které přednosti předlohy zde najdeme a které ne. Nové dílo musí stát na vlastních nohách; buď funguje jako, dejme tomu, opera, nebo ne.

Ovšem v tomto eseji, zaměřeném na posluchačstvo důkladně obeznámené s díly Josefa Škvoreckého, chci takovýto smysl pro rovnováhu zcela opominout. Mým cílem je rozebrat tři adaptace jeho novely *Bassaxofon* (1967), jež bezpochyby patří k jeho vrcholným dílům, ne z hlediska toho, nakolik fungují ve vlastním prostředí, nýbrž toho, jak využívají dramatického a stylistického materiálu předlohy.

Škvorecký se zmínil o tom, že *Bassaxofon* se zakládá na skutečné historické události. „Ve městě nebyl žádný hráč na bassaxofon, ale mého přítele donutili zastoupit německého saxofonistu v německé kapele [pobývajících] v Náchodě; vyprávěl mi, jak mu to celé bylo trapné.“ Mladý hrdina připomíná stíhaného zločince, jehož převlek je nakonec odhalen, a do pastí ho chytí jak místní nacistický velitel, tak saxofonista, kterého dočasně zastupoval. Ukáže se, že roli profesionálního hudebníka i Němce pouze předstíral. Za tím vším je zdrcující smutek, že jazz, po kterém touží, se nikdy nenaučí hrát dost dobře. Jeho mladistvý sen o hudbě je stejně humpolácký jako osudný bassaxofon, na který si zahraje jen jednou; byť mu to však život odepře, ve svých snech bude putovat s kapelou znetvořených potulných muzikantů. Bude hrát dál¹.

Při tom všem by bylo nelaskavé posuzovat adaptace například podle toho, nakolik dospívají na emocionální vrchol závěrečné

kadence novely, jež představuje jeden ze Škvoreckého mistrných spisovatelských výkonů. Chci se zaměřit na to, jak každá z nich řeší specifické problémy adaptování této novely:

- 1) Převažující nálada vypravěče v první osobě pramenící z napětí mezi vzpomínajícím dospělým a jeho mladistvým já;
- 2) nutnost konkretizovat hudbu hranou orchestrem;
- 3) podobná nutnost ztvárnit postavy „objektivně“, nezávisle na vnímání první osoby;
- 4) nakolik každá z nich postihuje válečnou naléhavost příběhu.

Všechny tři adaptace uchovávají původní název (v anglickém překladu).

Opera skladatele Johna Robyho (zkomponovaná ve spolupráci se spisovatelkou Kate Lushingtonovou v letech 1983 a 1987) má délku asi 50 minut. Ztvárnění je náročné, vyžaduje nejen jedenáctičlenný jazzový orchestr přímo na jevišti, ale využívá i tanečníky a loutky. Loutky představují „jevištní persony“ členů putovního německého cirkusového orchestru, jež vzpomínajícímu vypravěči (v libretu se jmenuje Danny) umožňují opustit sebe sama, takže, když s nimi hraje, posilují dojem přemístění a převleku; nejprve vypravěč nahradí jejich bassaxofonistu, jenž je na hraní zřejmě příliš slabý nebo nemocný.

Musím upozornit na to, že jsem inscenaci této opery neviděl, a mé hodnocení proto vychází pouze z četby libreta a poslechu kazety.

Původně se jednalo o rozhlasovou hru či rozhlasovou operetu napsanou pro Canadian Broadcasting Corporation (seriál „Morningside Drama“), jež byla vysílána v pěti pokračováních 21.–25. srpna 1981. V rozhlasové hře (v první verzi) samozřejmě nejsou tanečníci ani loutky a je téměř o dvacet minut delší.

1 V dopise autorovi ze 16. září 2004 Škvorecký píše: „Hovořil jsem s Vladimírem Noskem, přítelem, kterého, jak uvádíte dle mých slov, „donutili zastoupit německého saxofonistu“, a říkal mi, že ho ve skutečnosti do německého orchestru nalákali na slib, že bude hrát na jejich bassaxofon. Zahrál si s nimi, ale svedl na saxofon jen několik dlouhých not, nedokázal ho totiž správně naladit, protože na něj nikdy nehrál. Řekl mi také, že ten orchestr byl „UFA Film Tanzorchester unter der Leitung von Chefdirigenten Joe Vik“, tj. „Filmový taneční orchestr UFA pod vedením šéfdirigenta Joe Vika“. UFA byla největší německá filmová společnost. Jak se dostali do Náchoda, neví. Nejspíš utíkali před nálety. [...] Nevím přesně, jestli mi ten příběh před lety vyprávěl v úplnosti, nebo jestli ho ovlivnila moje novela, která se mu velmi líbí.“

Jelikož obecenstvo (rozhlaví posluchači) u pozdější verze nevidí, co se odehrává na jevišti, vyžaduje rozhlasová hra mnohem víc vyprávění mladého Dannyho. To je do značné míry převzato doslova z novely, proto poskytuje přesnější představu o Škvoreckém než operní verze. V rozhlasové verzi je však méně dialogu mezi postavami. Většinou je ovšem jejich přístup jednotný.

Pojednám proto obě Robyho verze, rozhlasovou hru i operu, současně. Stylisticky jde o zvláštní dílo, složené s hlubokou nostalgií, prodchnuté mladistvou touhou a lyrikou a spojující různé hudební styly. Některé části reprodukuje dobový jazz, jiné písně jako by patřily na Broadway a další epizody by mohly pocházet z neoklasicistické opery složené v meziválečném období. Ty jsou také dle mého soudu hudebně nejzdařilejší, například když Roby zhudebňuje vyprávěčova slova (často doslovně přejatá z novely) s patřičně pochmurným doprovodem upomínajícím na Albana Berga a významově hutnými harmoniemi. V těchto okamžicích se na obecenstvo obrací dospělý Danny.

Větší počet scén má ovšem představovat skutečné hudební produkce, parafráze Louise Armstronga a Ellingtona či staromódní německé kapely; ještě četnější jsou evokace městského života, interakcí mezi postavami. Ty bohužel jako by pocházely z lehkovážnějšího, méně hrozivého světa Broadwaye a obvyčejnějších hudebních emocí. Byť jsou půvabné, partitura vyvolává mnohem menší pocit nebezpečí než novela. (Ačkoliv nám Ruby a Lushingtonová v celém díle pečlivě připomínají nacistické omezování jazzu i důsledky jakéhokoli odporu.)

Jedním z hudebně výtečných čísel je píseň „A Cubic Kilometer Will Do“ („Čtvereční kilometr stačí“) zpívaná Dívkou labutího křídla za doprovodu Orchestru Lothara Kinzeho; jde o kvalitní překlad básně „Ein Kubikkilometer genügt“ německého básníka a romanopisce Ericha Kästnera (1899–1974), kterého nacisté později pronásledovali. Jak Škvorecký sám upozorňuje: „Má atmosféru Výmarské republiky a je velmi smutná a pesimistická.“

Jeden výrazný prvek originálu se Robymu bohužel postihnout nepodařilo: vyprávěčovo štěstí pramenící z toho, že hraje na bassaxofon, byť se zdánlivým nepřítelem, byť hudbu, kterou nesnese. Tento

vzrušený moment podléhá reprodukování banálnosti povolených cajdáků. Robyho adaptace tak pomíjí nejkrásnější, nejintenzivnější aspekty příběhu. Hudbu slyšíme, avšak vyprávění, Škvoreckého hlas, mizí v okamžiku, kdy je ho nejvíc zapotřebí.

Naproti tomu britská rozhlasová hra je zcela zdařilá, jde o výjimečnou, mistrnou adaptaci, jež novelu vystihuje plně a komplexně. Poprvé byla vysílána na rozhlasové stanici BBC 3. Napsal ji Nigel Baldwin a rozsáhlou partituru složil a dirigoval Graham Collier. (Od kanadské rozhlasové inscenace se výrazně liší tím, že se zde nenapodobuje český či německý přízvuk; namísto toho soubor výtečných herců využívá ekvivalentních britských přízvuků příslušných společenských tříd.)

Každým odstavcem novely probíhá myšlenka zrady a v této adaptaci, na rozdíl od obou ostatních, je zachycena. Celá adaptace je vystavěna jako dialog mezi „starým“ Josefem (ze současnosti) a „mladým“ Josefem, jemuž je v době, v níž děj probíhá, osmnáct. S pozoruhodnou účinností je tak uchopena a využita zdánlivě autobiografická povaha příběhu. Ustavičné dohadování mezi oběma Josefy, domnělým autorem-vyprávěčem a jeho mladším já, představuje skvělé řešení problému, jak adaptaci vtisknout bolestivou (v originále tak podstatnou) atmosféru neúprosně ubíhajícího času i přísného sebehodnocení vlastním starším já. Často vskutku panuje nálada vzájemného nepřátelského výslechu, hned má navrch ten, hned zas onen. Obzvláště působivé je, že jeden za druhého neustále dokončuje věty.

Od samého počátku probíhá mezi oběma Josefy ustavičný zápas. Starší muž kárá mladšího za to, že hraním na bassaxofon v německé kapele kolaboval, že tedy v podstatě zhřešil (nástroj je často líčen jako zdroj pokušení, téměř eroticky) a že si nechce přiznat své mladistvé emoce – a mladší kritizuje staršího za to, že se oněch snů vzdal a dopustil se tak nejhoršího hříchu. „Zestárnul jsi.“

Opakovaně se objevují dvě významné věty, na nichž se oba shodnou: „Některé věci jsou prostě silnější“ – obrat, který vysvětluje mnohé z lidského chování, ale také instinktivní volby, k nimž mladší já v příběhu dospívá, vábivost tajemného nástroje („Byla jsi Eva a bylo to jablko a některé věci jsou prostě silnější.“). Aspoň tuto moudrost může starší Josef přijmout. A potom věta, která shrnuje tís-

nivou situaci Čechů za nacistické okupace: „Všechno mohlo – může – být zločin.“ Obě věty vycházejí z obrátů v novele, byl to však upravovatel, kdo skvěle zužitkoval možnost opakovat je jako leitmotivy, které se převrací tak i onak jako trhané fráze bassaxofonu.

Mezi zápolením obou Josefů často zaznívají velmi působivé mezihry plné obdobně zápolící, kusé, náladotvorné hudby. Nápadité je, že trvají mnohem déle, než je u rozhlasové hry obvyklé: jedna z prvních, několikaminutová, je i jednou z nejdelších. To nejen posiluje atmosféru, ale také ukazuje, že hudba je nejproměnlivějším ze všech proteovských rysů rozhlasové hry. V této adaptaci je doslova všude, v mnoha převlecích (obzvláště zdařile evokovány a nápaditě rozvinuty jsou názvuky jazzu a kutálky). V této hudební scénérii se ovšem jako rodící se obr vynořuje jeden tvar: tázavý, impozantní, titánský hlas samotného basového (ve skutečnosti barytonového) saxofonu. Jeho sólový part se mnohdy stává vlastně třetím hlasem, jenž spojuje zápolící vzpomínky obou Josefů, hádavě do nich vstupuje, zkoumá jejich nesoulad a vrací je do „skutečného“ času děje.

Nemohu zde uvést všechny skvělé přednosti této úžasné adaptace, mezi moje oblíbené momenty patří například elegický popis toho, jak mladý Josef poprvé otevře pouzdro s bassaxofonem a pozdvihne ohromný nástroj, „jako bych pomáhal nemocnému sednout.“ Jeho zvuk je „hlas umírajícího goríliho samce, který bojoval, zvířel a musí zemřít“, přesto ho však při hře „zalilo nesmyslné štěstí hudby [...] jako zlatá lázeň.“ Nebo to, jak ho různí členové orchestru Lothara Kinzeho prosí, „Wir brauchen Sie,“ zatímco starší Josef se s lítostí snaží přesvědčit mladšího, aby se nepřipojoval k německým muzikantům, těm bláznům (kromě zpěvačky, dívky s polámanými labutími křídly), kteří zoufale putují labyrintem zničené Evropy a vyprávějí mu příběhy o svých ztroskotaných životech, utíkají do svých snů, vzpomínají na vítězství či lásky, na jarní med: „To byli hodní lidé, jaja, vor dem Krieg. Kdepak. Dnes už tak hodní lidé nežijí.“ Tento paradox citění uvolňuje cestu Josefovu účinkování, „smutku, že člověk musí umřít, zrovna když začíná“. Pro něj existuje především smutek „falešného šiku Kinzeho šumařinky“ ve stínu bassaxofonu, dokud se skutečný saxofonista, který si prořízнул tepny na zápěstí při pokusu o sebevraždu, avšak nevrátí na pódium, protože

některé věci jsou silnější, nesebere mladému podvodníkovi nástroj, z něhož vyletí „jako kosmatý pták Noh pomalu mávající černými křídly hlas širokého kovového hrdla, řvoucí spoutaná síla bambusových hlasivek, tón bassaxofonu“.

Mladík nikdy nezapomene na to, co té noci zažil: a zoufalý výkřik mládí v něm zůstane jako připomínka bassaxofonu, jelikož před jeho očima zraněný hudebník dokázal „vykřiknout, zalomcovat temným sálem kdesi v Evropě; jiným se nezdaří nic; zmizí v anonymních propadlístích světa, duše, ani ten hlas, ani ten hlas“.²

Všechny tyto obraty pocházejí ze Škvoreckého přesazeného do angličtiny; i v překladu jde o skvělou novelu (tolik životů v tak málo slovech!) z hlediska kterékoli literatury. Tyto převzaté věty (z překladu Káči Poláčkové-Henley) podstatnou mírou přispívají ke zdařilosti adaptace pro BBC. Aniž by se snažili vylepšovat originál, Baldwin and Collier vynašli strukturu a přístup, které textu vdechly ideální mluvený a hudební život, v kontrastu tak hlubokém, spleťtém a znepokojivém, jako je hudba vzpomínek, jež prosycuje již Škvoreckého novelu – ano, onen navýsost „důvěrný, pravdivý okamžik“.

Z angličtiny přeložil Daniel Soukup

² V českém překladu Wellerova textu jsou citáty z novely *Bassaxofon* uvedeny podle původního českého znění.

V

RELATIVNOST SVĚTOVOSTI

K problému přeložitelnosti tvorby Josefa Škvoreckého do ruštiny a jejího přijetí ruským čtenářem

Oleg Malevič (Svaz spisovatelů, Petrohrad, Rusko)

V roce 1967 k oslavám 75. výročí narození Karla Poláčka napsal Josef Škvorecký esej *Relativnost světovosti*. Vzpomínal v něm, jak mu jednou na Novém židovském hřbitově na Vinohradech přišla na mysl „relativní velikost úspěšných spisovatelů, které zná velký svět“. Tam pak tehdy „slzel pro básníka, co velkému světu navždy zůstane neznám, neboť psal jazykem nepotřebným kulturnímu světu a jeho byznysům“.¹

Josef Škvorecký, bezesporu jeden z nejvýznamnějších českých prozaiků 20. století, si nemůže stěžovat ani na absenci pozornosti zahraniční kritiky vůči své tvorbě, ani na skromný počet překladů.² Nicméně si můžeme položit otázku, jestli i on nebyl postižen relativitou světovosti.

Pokusím se o odpověď s použitím ruského materiálu.

Až do letošního roku, kdy vyšel v Moskvě výbor z jeho tvorby,³ stál dnešní jubilant co do počtu přeložených titulů daleko nejen za Václavem Havlem a Milanem Kunderou, ale i za Ladislavem Fuksem, Bohumilem Hrabalem, Ivanem Klímou, Pavlem Kohoutem, Ludvíkem Vaculíkem i Michalem Vieweghem. Žádné z jeho větších děl není zatím do ruštiny přeloženo, vyšly jen povídky a novely. Mělo to politické příčiny? Ano, ale jen zčásti, protože většina děl výše uvedených autorů byla v Rusku zveřejněna po roce 1989 nebo až po roce 1991, tedy v době, kdy se neuplatňovaly ani české, ani ruské mimoumělecké zásahy.

1 ŠKVORECKÝ, Josef: *Relativnost světovosti*. In: *Spisy Josefa Škvoreckého* 14. Podivný pán z Providence a jiné eseje. Praha, Ivo Železný 1999, s. 209-210.

2 MATOUŠ, Ilja: *Bibliografie Josefa Škvoreckého* 1-4. Praha, Společnost Josefa Škvoreckého 1990-1994.

3 Йозеф Шкворецкий: *Конец нейлонового века*. Москва, Эксмо, 2004. (Иностранная литература. XX+I. Перевод с чешского В. Коваленина. Предисловие М. Немцова.)

V eseji Relativnost světovosti se Škvorecký dotýká dvou důvodů, pro které tak velký mistr jazyka, tak velký básník všednodennosti jako Karel Poláček zůstal pro velký svět neznámý: 1. „... zůstane uzamčen na sedm zámků své nepřeložitelnosti;“⁴ 2. „v očích »hóchkritiky« možná [bude] i znehodnocen, neboť činil příliš časté exkurze do Marsyasu literatury.“⁵ Dal by se k tomu připojit ještě třetí charakteristický Poláčkův rys, který také nenahrával jeho světovosti a který vystihl Karel Čapek: „... je monografista. Každá jeho kniha a knížka si vybírá za předmět, jak se říká, určitý výsek světa; ve skutečnosti je to spíš svět pro sebe, v sobě uzavřený a téměř se nekřížící s těmi jinými světy. [...] Jeho knížky jsou svým způsobem odborné monografie.“⁶

Tyto tři „překážky“ při nárocích na světovost s Poláčkem poněkud sdílí i Josef Škvorecký. Zakládá si na hovorových odstínech jazyka, těží z jeho akustických odstínů („Příliš si užívám s mateřštinou, s jejími slangovými a nářečními variantami včetně varianty severoamerické, s možnostmi jejích vidů a rodů a ženských a mužských koncovek. Nic takového bych nesvedl v osvojeném, třebaže milovaném jazyce,“ přiznal se v *Samožerbachu*.⁷) a na rozdíl od Milana Kundery nehodlá usnadňovat život svým překladatelům („Milan se někde [...] uřek“, že od té doby, co emigroval, myslí při psaní hlavně na své překladatele. [...] Milanova čeština [je] krásná a bohatá, plně odpovídající smyslu jeho knih, jehož je nositelem, ačkoliv se vyhýbá slangu a nářečí,“ říká tamtéž⁸). Škvorecký tedy zůstává v „tragickém vězení řeči“, jak řekl Stefan Zweig o Otokaru Březinovi. Byl rovněž poměrně často kárán snobistickou „hóchkritikou“ za to, že je vlastně jen vypravěč příběhů, bavič, který se dokonce namočil v žánru tak nízkém, jako je detektivka. Konečně i jeho zaujetí pro svět jazzu, gejbliků, potápek a pásků, pro svět náhodných pubertáků a pražské

zlaté mládeže, jeho židofilství a anglo nebo spíš amerikomanie jsou v něčem podobné Poláčkovu monografismu.

„Exkurze do Marsya literatury“ podnikali také Jaroslav Hašek a Karel Čapek, aniž by to překáželo jejich světové slávě, naopak jí to spíše prospívalo. Monografismus nemusí být vždy překážkou ani pro zahraničního čtenáře, někdy ho naopak láká zdánlivá exotičnost prostředí. „Pubertáctví“ je navíc jev světový, stejně jako se osudy a role jazzu v totalitních Čechách podobaly situaci v Rusku. Jako poslední protiargument poslouží, že nebývalému úspěchu *Osudů dobrého vojáka Švejka* za světové války v Rusku nepřekáželo ani to, že neexistuje obecná ruština.

Josef Škvorecký se staví skepticky k tvrzení, že čeština je nejkrásnější a nejbohatší jazyk na světě. Střízlivě naopak poznamenává, že nezná objektivní měřítko k posouzení. Čeština však má před ruštinou nespornou přednost, protože skýtá daleko širší možnosti pro využití slangových, ale zejména nářečních zvláštností. V ruštině nenalézá období ke *Študákům a kantorům* a *Cestě do hlubin študákovy duše* Jaroslava Žáka – studentský slang není tak rozvinut. Nemáme rovněž romány srovnatelné s využitím například jazyka „brněnské plotny“, jako je *Vrba zelená* Rudolfa Těsnohlídka, nebo verše psané v lašském dialektu. Ruští spisovatelé mohou využít například jazyka donských kozáků (Šolochov), Odessitů (Babel a tzv. oděská škola), obyvatel Uralu (Bažov) nebo ruského Severu (F. Abramov, V. Bělov), ale nejde o zvláštnosti morfologické.

Vztah mezi literárním a hovorovým jazykem se v Čechách a v Rusku velice liší. Vzdělaný Čech mluví za universitní katedrou nebo do rozhlasu literární češtinou, ale Pražan mluví doma češtinou hovorovou nebo ještě spíše obecnou, Brňan užívá hovorovou moravštinu nebo hantec atd. Místní dialekty jsou v Čechách a na Moravě dosud živé. Vzdělaný Rus mluví literární ruštinou od Petrohradu po Vladivostok, i když ji zejména v poslední době prokládá slangem, hlavně kriminálním a „mládežnickým“, a barbarismy, nikoli však dialektismy. Hovorová ruština i jednotlivé slangy se od literární ruštiny neodlišují morfologicky a foneticky, ale jen lexikálně. Rozdíly, které se objevují ve výslovnosti v některých částech Ruska (*okanje* a *akanje*, knižní ráz výslovnosti v Petrohradě) jsou jednak nepatrné, jednak azbu-

4 *Spisy Josefa Škvoreckého* 14, s. 210.

5 Tamtéž.

6 ČAPEK, Karel: Pražský román Karla Poláčka (Muži v ofsajdu). In: *Spisy Karla Čapka* XIX – O umění a kultuře II. Praha, Československý spisovatel 1986, s. 234.

7 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty*. *Spisy Josefa Škvoreckého* 7. Praha, Ivo Železný 1997, s. 312.

8 Tamtéž, s. 314-315.

kou (tj. běžným písmem) nezachytitelné a navíc natolik vžité, že i profesor nebo spisovatel, který se narodil na Volze (např. Maxim Gorkij), bude *okat'* po celý život, ať chce nebo ne. Pokud některý spisovatel nebo překladatel užije místní dialekt, pak jen proto, aby vystihl vesnické prostředí.

Náznaková teorie překladu slangu a regionálních dialektů tak v Rusku nejen vládne, ale platí jako nepsaný zákon. Můj vlastní pokus o porušení tohoto pravidla je zcela ojedinělou výjimkou.⁹ Je mi známo, že se Josefu Škvoreckému velice líbil překlad Steinbeckových *Hroznů hněvu*, v němž Vladimír Procházka nechal promlouvat oklahomské farmáře východočeským nářečím. Škvorecký použil této metody při svém překladu románu Warrena Millera *Prezident Krokodýlů*. Nedomnívám se ale, že by děj „kosteckých“ próz bylo možné přenést třeba do pskovské oblasti. V Rusku nejen Arašidové překládají argot náznaky.

Náznakovou metodou se dá přeložit téměř všechno. Je to zdánlivý paradox, ale právě díky náznakové metodě se stal zdánlivě nepřeložitelný Škvorecký přeložitelným poměrně snadno.

Není-li však příčinou Škvoreckého „nepřeložitelnost“, co tedy autorovi stálo v cestě za ruským čtenářem?

První důvod, proč Škvoreckého začali překládat až v polovině šedesátých let dvacátého století, byl politicko-kádrovací – byl autorem neslavně slavných *Zbabělců*, odsouzených všemi oficiálními českými autoritami, a proto krajně nevhodný pro překlad do ruštiny. Občas byla komunistická Praha konzervativnější než Moskva – když jsem po téměř roční stáži odjížděl v létě 1962 z Prahy, stála na kraji letenské pláně ještě gigantická Stalinova socha, třebaže na ni už neznámý vtipálek, informovaný o jednání XX. sjezdu KSSS, napsal: „Pepíku, utíkej. Jdou po tobě.“ ÚV KSČ otálel až do roku 1963, ale ruští bohemisté čile využili politického tání – v roce 1964 vyšel v moskevském nakladatelství Molodaja gvardija sborník českých povídek, kde byla uveřejněna i povídka Josefa Škvoreckého *Můj táta haur a já*¹⁰ (přeložila I. Černavská). V následujícím roce moskevské nakladatelství Progress vydalo další výbor z české povídkové tvorby, v němž byl uveřejněn můj překlad

9 MALEVIČ, Oleg: O správných zásadách a šťastných výjimkách. In: *Translatologica Pragensia II*. Materiály 5. konference o překladu a tlumočení. *Acta Universitatis Carolinae. Philologica* 1-3. Praha 1986, s. 85–104.

10 Йозеф Шкворецкий: *Мой непутевый папа и я*. Перевод И. Чернявской. М., Молодая гвардия 1964, с. 177–198.

textu *Společenský život* v našem městě, jenž jsem objevil v časopisu *Host do domu* a následně jej jeden z editorů, můj přítel Igor Inov, doporučil k vydání.¹¹ Třetí a poslední překlad, povídka *Eva* byla nahá, byl otištěn v časopise *Socialističeskaja Čechoslovackija* roku 1969.¹² Z devíti knih, které Škvoreckému vyšly před rokem 1968 v Československu, jich většina v tehdejší politické atmosféře v SSSR pro překlad nepřicházela v úvahu. Sotva kdo by se pokoušel i po druhém českém vydání *Zbabělců* v roce 1964 nabídnout k vydání jejich ruský překlad. (K tomuto problému se ještě vrátím.) Téma holocaustu v *Sedmiramenném svícnu* bylo v době sovětského „boje se sionismem“, tj. v době státního antisemitismu, nepřípustné, stejně jako detektivka, žánr ještě málo rehabilitovaný. Navíc psal Škvorecký v *Nápadech čtenáře detektivek* o autorech dosud ruskému publiku utajovaných – do té doby byla přeložena jedna povídka D. Sayersové, Američané D. Hammett, R. Chandler a E. S. Gardner se v ruštině dosud neobjevili. Přesto se v moskevském nakladatelství Chudožestvennaja literatura připravoval další výbor, tentokrát českých novel, mezi něž byla zařazena *Legenda Emöke* v překladu Igora Inova. Když byl začátkem března 1968 vyhlášen zákaz tisknout nebo vysílat cokoliv z Československa bez speciálního nařízení, tento projekt padl.

V letech 1969 až 1989 byl Škvorecký v Rusku *persona non grata*. Už na jaře a v létě 1989 se neúnavný I. Inov a jeho manželka, na této konferenci přítomná docentka Irina Poročkina, znovu pokusili oživit myšlenku na vydání výboru z tvorby dnešního jubilanta v nakladatelství Chudožestvennaja literatura. Ale 7. září 1989 tehdejší vedoucí redakce literatur socialistických zemí Evropy, manželka kosmonauta, Alevtina Ivanovna Sevastjanová, řekla paní Poročkinové do telefonu, že je třeba vyčkat, dokud sami Češi nedovolí Škvoreckého vydat. Současně doporučila obrátit se na leningradskou redakci, která v té době už poměrně samostatně řídila svou nakladatelskou strategii. To se pak stalo počátkem roku 1990. Současně Inov zaslal svůj překlad

11 Йозеф Шкворецкий: *Общественная жизнь в нашем городе*. Перевод О. Малеви́ча. *По второму кругу*. М., Прогресс 1966, с. 578–583.

12 Йозеф Шкворецкий: *Ева была нагая*. Перевод Е. Рюриковой. *Социалистическая Чехословакия*, 1969, № 16, с. 22–23.

Legendy Emöke do redakce moskevského časopisu *Inostrannaja literatura*, který sehrál v ruském prostředí podobnou roli jako v českém *Světová literatura* v dobách, kdy v ní působil Škvorecký. V květnu pak Inov nabídl zmíněný překlad ještě moskevskému nakladatelství Raduga s tím, že by rád přeložil i další novelu *Bassaxofon*. Když v červenci poslali leningradští překladatelé Viktorija Kamenskaja a Oleg Malevič do tohoto nakladatelství návrh na vydání románu *Mirákl*, uvedli do návrhu: „Mirákl je první román, který napsal po srpnu 1968 v exilu, dosud pod tlakem okolností z roku 1968 v Československu (Pražské jaro a jeho násilný konec); proto je i pro dnešek nanejvýš aktuální a může být vydán v ediční řadě aktuálního nebo politického románu nebo v edici satirické, humoristické prózy; je to román-pamflet, román komický a parodický. [...] Škvorecký zachycuje např. vídeňskou konferenci o tzv. novém románu, vytváří barvitou postavu sovětského delegáta Arašidova, kterého stále doprovází jako stín »překladatel v civilu«.“ Když Arašidov vypráví, jak „bravurně přeložil“ a do tisku prosadil román anglického radikála, připomene to hodně konkrétní situace v časopise *Inostrannaja literatura*. Moje dnes už zesnulá manželka a já jsme se vzdali myšlenky na překlad *Inženýra lidských duší*, protože jsme nebyli schopni přeložit autorem záměrně deformovanou americkou češtinu v promluvách postav a protože někteří autoři v záhlaví jednotlivých částí byli v Rusku známi málo (Hawthorne, Crane) nebo vůbec (Lovecraft, jehož první překlad do ruštiny vyšel 1990).

Všechny pokusy vydat některou Škvoreckého práci vyšly během dalšího desetiletí naprázdno. Návrh I. Poročkinové byl sice v leningradské redakci nakladatelství *Chudožestvennaja literatura* schválen, Josef Škvorecký velkoryse souhlasil s proplácením honoráře v rublech, ale projekt stejně koncem příštího roku ztroskotal v důsledku Gajdarových ekonomických nařízení. Neuskutečnil se ani záměr I. Inova a I. Poročkinové získat pro Škvoreckého v roce 2001 petrohradské nakladatelství Amfora, které ve slovanské edici vydalo např. *Nesnesitelnou lehkost bytí* Milana Kundery. Teprve koncem tohoto roku vyšla delší povídka z roku 1967 Prima sezóna (nikoli stejnojmenný román), a to v antologii české novelistiky druhé poloviny 20. století *Černý Petr*, kterou sestavila a přeložila Viktorija

Kamenskaja.¹³ Stranou ponechávám sborník vydaný 1997 Odborem kulturních a vědeckých styků Ministerstva zahraničních věcí České republiky jako příležitostný ruský tisk k výstavě deseti českých prozaiků *Hlučná samota*.¹⁴

Nejsem informován o zákulisních akcích kolem vydání moskevského výboru z tvorby Josefa Škvoreckého, dalšího paradoxu relativity světovosti. M. Němcov, redaktor tohoto výboru a autor předmluvy, znal totiž tvorbu autora, který psal česky, jen z anglických překladů jeho děl i anglických biografických pramenů a recenzí. Danny Smirický je proto ruskému čtenáři představen jako Denny Smirickij (jako Denny vystupuje také v překladu V. Konovalina), *Tankový prapor* jako Tankový sbor, *Lviče* jako Minulost Miss Silver, *Mirákl* jako Hra v zázrak, *Zločin v šantánu* jako Zločin v nočním klubu, *Red Music* jako Červená hudba. Z předmluvy se čtenář rovněž dovídá, že Zdena Salivarová hrála ve filmu *Partea* a hosté; tato metamorfóza filmu Jana Němce *O slavnosti a hostech* (v anglickém textu je „slavnost“ přeložena jako „party“) vznikla tak, že se v překladatelově představivosti zrodilo ženské křestní jméno *Partea* (asociativně asi spojené se slovem „partija“, tedy strana, nejspíš komunistická). Potkalo to i jiné tituly přeložené z angličtiny: *Honzlová* Zdeny Salivarové se změnila na *Léto* v Praze, *Valčík na rozloučenou* Milana Kundery na *Mejdan na rozloučenou*, *Morčata* Ludvíka Vaculíka na *Zkušební prasátka*, *Ostře sledované vlaky* Bohumila Hrabala na „*Pristaľno otsleživamyje pojezda*“ (správně *Pojezda osobogo naznačeniya*), „*Hořice*“ píše Němcov jako *Chorice*. I v textu předmluvy jsou nepřesnosti (např. se spojením „inženýr lidských duší“ přišel Stalin, nikoli Maxim Gorkij) i nevhodná slova (*real-gymnazija*, *bo-gemskoje mestečko*). Někdy jsou podivné i překladatelovy vysvětlivky. Pro Rusa znamená „profesor“ vždy univerzitního nebo vysoko-

13 Йозеф Шкворецкий. Классное начало сезона. In: *Черный Петр. Рассказы и повести современных чешских писателей*. Составление, предисловие, перевод В. Каменской. Санкт-Петербург, Академический проект 2001, с. 35-65.

14 Йозеф Шкворецкий: Танковый батальон. Перевод Веры Ленделовой и Станиславы Перлиновой. In: 1945–1995. *Шумное одиночество*. Сборник, посвященный выставке десяти чешских прозаиков. Прага, Отдел культурных и научных связей Министерства иностранных дел Чешской республики 1997, с. 95-100.

školského profesora; proto je notně udiven konstatováním na s. 211, že „titul profesora dostávají absolventi některých českých vysokých škol hned po dokončení studia“. „Skopčák“ by se dalo přeložit jako „Fric“ a ponechat bez vysvětlování. V překladu se objevují poměrně četné omyly.¹⁵ To nic nemění na faktu, že V. Kovalenin navázal na tradici překladů současné angloamerické prózy do ruštiny. Je výrazově úsporný; v termínech užívaných Škvoreckým by to znamenalo užití „selektivní metody“ a „výmluvné zkratky“. V. Kovalenin zvolil správnou strategii překladu. Uvědomuje si, že omezené prostředky hovorových odstínů ruštiny může nahradit expresivitou výrazu a specifickou idiomatikou.¹⁶

Když jsem porovnával překlad *Legendy Emöke* v moskevském výboru a překlad I. Inova (získal jsem ho díky laskavosti I. Poročkinové), narazil jsem na několik problémů. Předně si nejsem jist, zda jsou rozdíly dány příslušností překladatelů ke dvěma „školám“ překladu: moskevské a petrohradské. V. Kovalenin například bez problémů užívá pro realie padesátých let dvacátého století dnešního argotismu („v *izvečnom rituale sjema*“, s. 330), s lehkostí vypouští všechno, co mu jako překladateli působilo obtíže, angličtinu a němčinu většinou vůbec nepřekládá, někdy nechá bez překladu

15 Jsou chyby v psaní vlastních jmen: Ohrenstein – Огренштейн (c. 16), Гейн-дрих, гейндрихиада (c. 154). „Ulomené ucho“ – snad u hrnce – se nedá přeložit jako оторванное ухо (c. 123) u člověka nebo živočicha; pasák není мошенник (c. 124) nýbrž сутенер, dirndl není мундир (c. 137), nýbrž ženské šaty, kroj, „svéráz“; není možné psát místo Disneyova filmu o Disneyově divadle (c. 154); dětská skládačka není головоломка (hlavolam, c. 159); mosaz není ani měď ani bronz (c. 169); „v medové kapce“ není „v medové kapuci“ (c. 169); „bitva kapel“ není „bitva králů“ (c. 177); vyleptat neznamená nalepit (c. 129); в дощатой крыше neznamená deskové, ale doškové střeše (c. 131); „zabíjet láskou“ neznamená „zabíjet lásku“ (c. 134) atd.

16 „Když už **zaklepat bačkorama**, tak aspoň vzít s sebou vzít nějakou **svini** německou – **Если отбрасывать копыта**, так **прихватить** с собой хоть одну немецкую **свинью** (c. 16); chytily - сцапали (c. 16); my policajti **sme** od chytání **malejch zlodějčků**, a **ty velký** nás za to **platěj** - мы, полицейские, и существуем, чтобы **хватат** эту **мелкую рыбешку**, а **большие караси** всегда откупаются (c. 23).“ Je to skvělý překlad, soudím dokonce, že překladatel předčil autora. Jedině význam posledního slovesa je mírně posunut. Přitom je zřejmé, že se překladatel ani nepokouší narušovat gramatické a fonetické zásady literární ruštiny.

česká slova („molodežnyje kristinky“, s. 177, „*pod dlinnoj komzoj*“, s. 334). Jinde z pásovce udělá jezevce, jméno chorvatského spisovatele Stanka Vrazy zkomolí podle na Vrazou, protože že je v českém textu uvedeno v instrumentálu. Mnoho vlastních jmen i cizích slov ruskému čtenáři neznámých ponechává bez vysvětlení. Nebere v úvahu, že vypravuje-li Škvorecký v ich-formě, pak je přímá řeč pravidelně bez uvozovek. Pouze repliky chlápného učitele, stojící mimo lyrický kontext novely, tedy „objektivní“, dává autor do uvozovek. I. Inov výše naznačeného dbá; snaží se porozumět každé maličkosti, proniknout do vnitřního smyslu, proto nic nevypouští, všechno vysvětluje a komentuje. Snaží se nalézt vhodný ekvivalent ke každému českému slovu nebo výrazu, opravdu si dává s textem práci. Domnívám se proto, že by ruský čtenář měl dostat *Legendu Emöke* i v Inovově překladu.

Nezodpovězena zůstává otázka, proč se za dlouhých patnáct let od roku 1989 žádné ruské nakladatelství nezačalo vážně zajímat o tvorbu Josefa Škvoreckého. Nabízí se hned několik odpovědí. Dosud nebyly přeloženy jeho velké romány; nehodí se totiž pro publikaci v časopisech (nejčastěji v ruské „Světovce“), což bývá nejschůdnější cesta vedoucí do nakladatelských domů. Navíc některé z nich patří k typu klíčového románu (*Lviče*, *Mirákl*), jehož půvab pro čtenáře tkví i v dešifraci postav známých v jeho kulturním kontextu, ostatně i v českém prostředí už v čase vzdálenou, spíše pamětnickou nebo povýtce literárněhistorickou. Značná část Škvoreckého próz byla navíc v době svého vzniku politicky aktuální, takže byl zakázaným autorem tak dlouho, až tato část jeho tvorby jako by nebyla dost „současná“. Je paradoxní, že právě tento argument („není to současný autor“) použilo nakladatelství Amfora, když odmítlo vydání výboru Škvoreckého próz. Pak je tu ještě další paradox: Škvorecký je realista, i když nikoli „socialistický“, a proto nevyhovuje snobskému vkusu dnešních Arašidovů. A poslední z paradoxů: anglofil a amerikanofil Škvorecký, který v Čechách prorážel krunýř „socialistického realismu“, když osobitě přetvářel podněty anglické a americké prózy, má vstoupit do Ruska v době, kdy ono samo považuje to všechno za dávno objevené.

Rád bych se zmínil ještě o jednom fenoménu. Tím je kritický vztah k Rusku,

kterým se vyznačují postavy Škvoreckého prozaického světa. Ruský čtenář jej může vnímat jako nespravedlivý, protože postavy nerozlišují politický režim a národ. Prodávačka obchodního domu Bílá labuť Maggie (*Věk nylonu*, 1946–1947) pozoruje: „Kolem proudili Rusáci v uválených uniformách s venkovsky vypadajícíma ženskýma. Maggie nešlo na rozum, odkud se vzalo v Praze tolik venkovsky vypadajících ženských. Měli na to asi nějaký stepní instinkt, pitomci. Stáhla rty do pohrdlivého úsměšku. Jejich kulaté oholené hlavy a rozplácle obličejy byly směšné. Smrděla z nich stepní špína a vedli řeči pitomou ruštinou a chechtali se. Mezi nimi táhli normální obyvatelé Trafiku, v ramenatých kabátech a se žlutýma podrážkami, s holkama, které Maggie dobře znala, a sem tam hloučky Američanů v sympatických helmách a v čistých uniformách.“¹⁷ Maggie není autorský ideál, ale v autobiografickém úvodu k tomuto románovému fragmentu Škvorecký uvedl: „Jakási Maggie tehdy existovala, ale její duševní pochody na těchto stránkách jsou projekcí mých tehdejších pocitů. Do jejího duševního světa jsem nikdy neproklí, na to jsem byl příliš mladý a pitomý...“¹⁸

Podívejme se očima ruského čtenáře například na *Zbabělce*. Souhlasím s Jiřím Staňkem ze Západočeské university v Plzni, který v referátu Od bohatýrů k Rusákům, Mongolům a mužikům, předneseným na petrohradské mezinárodní slavistické konferenci v říjnu 2003, porovnával obraz sovětských vojáků v románech Václava Řezáče *Nástup*, Karla Ptáčníka *Město na hranici*, Edvarda Valenty *Jdi za zeleným světlem* a právě ve *Zbabělcích*. Staněk polemizuje s názorem, že Škvorecký „sovětské vojáky degraduje či diskvalifikuje“ a dokládá, že v románu je naopak „zřetelný spodní tón“, vnitřní hlas textu, z něhož lze vyčíst úctu, respekt, obdiv k lidem, kteří prahnou po vědění a kteří něco milují víc než své privátní bolístky [...] a kteří mají před sebou něco“, co Dannymu „zůstává – a zřejmě už zůstane jednou provždy odepřeno“.¹⁹

Vybavuji si ale také svůj první dojem po přečtení prvního vydání *Zbabělců*. Zarazil mě kontrast mezi zobrazením Angličanů, korektních, vždy oholených ve vyžehlených uniformách, a ruskou, vlastně spíš

asijskou, „skytskou“ armádou Malinovského. Byla to pravda, ale zase (jak rád říkával Škvorecký ve svých statích o normalizační literatuře) ne celá pravda. Současný Rus se bude identifikovat spíš s *Neuilly*: „Nějakých deset let před námi prožila éru unavených katů, a pak chycena mezi dvě hlučné zuřivosti, nejdřív s nadějí, pak s beznadějí, pořád s noční můrou rychle vylidněné, postřílené a deportované estonské university v zádech prchala před armádou ověčenou písněmi laureátů a úvodníky poputčků, jež věřícím přinášela velikou a šťastnou a tak dále, a za ní postupovali pilně pracující, unavení, ale neutahatelní kati (a v jejich řadách unavení chrabří vojáčky nabíhali amatérsky před rozžhavená ústí profesionálních pruských kulometů).“²⁰ Pak by Rus mohl pochopit, že „protirusáctví“ Bulla Máchy (Konec Bully Máchy, 1953), do něhož Škvorecký promítl „vlastní zatvrzelou věrnost“ jazzu, má také širší zdůvodnění. Asi bude zcela souhlasit s patosem povídky Pravdy, nikoli však s její závěrečnou větou „S protézou dokázal tancovat leda Meresjev, nebo jak se ten vejmysl jmenoval“²¹, protože ví, že Boris Polevoj v románu o „opravdovém člověku“ zpracoval skutečný příběh Alexandra Petroviče Meresjeva, který s protézou sestřelil sedm německých letadel, zatímco předtím jen čtyři. Onen myšlený Rus nebude polemizovat ani s mongolskými rysy v ruských obličejích (ostatně každý ruský intelektuál zná výrok madame de Staël: „*Grattez le Russe, vous trouverez un Tartare*“) a dokonce nebude ani tvrdit, že režim nemá nic společného s národní mentalitou. Zřejmě by přijímal stránky ze Škvoreckého díla podobné uvedeným s možná podobně rozpornými myšlenkami a pocity, jaké má při četbě *Ruska* (1839) od markýze de Custine nebo *Ruska a Evropy* T. G. Masaryka – kdyby k tomu měl příležitost...

Relativita světovosti, pojmy jako světová literatura, literatura časová a nadčasová, to vše sugeruje otázky: Ovlivnil Josef Škvorecký vývoj světové literatury? V jaké míře? Je autorem jen časovým? Odpoví až budoucnost. Bude čten a ctěn v Rusku? Snad tehdy, až se naši současní Arašidovové začnou zajímat o širší spektrum světové literatury. Pak si ruský čtenář sám bude moci odpovědět na otázku, kterou jasnozřivě vyslovil už Karel Čapek: „Existovalo vůbec dvacáté století?“

17 ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky. Spisy Josefa Škvoreckého* 2. Praha, Ivo Železný 1994, s. 43.

18 Tamtéž, s. 41–42.

19 Strojopis referátu mi laskavě zapůjčil autor.

20 ŠKVORECKÝ, Josef: *Neuilly a jiné příběhy. Spisy Josefa Škvoreckého* 4. Praha, Ivo Železný 1996, s. 237.

21 *Spisy Josefa Škvoreckého* 2, s. 217.

JOSEF ŠKVORECKÝ A NIZOZEMSKO

Edgar de Bruin (Pluh – Agentura pro českou literaturu, Amsterdam, Nizozemsko)

Nizozemsko má dlouhou překladatelskou tradici, což je společné pro mnohé takzvané „malé“ jazyky včetně češtiny. Počet nizozemsky mluvících a čtoucích lidí ale ve skutečnosti není zanedbatelný. Nizozemská jazyková oblast je možná nevelká rozlohou, ale žije v ní šestnáct milionů Nizozemců a čtyři miliony Vlámů. Navíc se nizozemština do jisté míry zachovala i v bývalých koloniích, jako jsou Indonésie a Surinam, takže čtenářský potenciál není malý.

K nejstarším překladům českých autorů sice patří latinský text Jana Amose Komenského *Diogenes cynicus redivivus*, přeložený do nizozemštiny v roce 1719, ale k opravdovému rozvoji překládání došlo až ve dvacátém století. Zajímavá je vlna zájmu ve třicátých letech, kdy vyšla celá série knih Karla Čapka (*Zahradníkův rok*, *Obrázky z Holandska*, *Hordubal*, *Dášeňka čili život štěněte*, *Válka s mloky*, *První parta*, *Jak vzniká divadelní hra*), ale také Haškův *Švejk*, dále tituly Egona Hostovského, Olbrachtův *Nikola Šuhaj loupežník*, Pujmanové *Lidé na křižovatce*. Už tehdy se překládalo převážně z češtiny, jen výjimečně přes velké světové jazyky. Už tehdy byly položeny i základy překládání dětské literatury, k jehož rozkvětu došlo v sedmdesátých a osmdesátých letech díky spolupráci manželů Krijtových s nakladatelstvím Leopold a nizozemskou spisovatelkou Miep Diekmannovou. Zájem o českou literaturu v meziválečném období souvisel možná s rozmachem Baťova koncernu (i Nizozemsko má svůj Baťov, tedy Batadorp), navíc se za první světové války rozrostla česká přistěhovalecká obec o mladíky, kteří se v neutrálním Nizozemsku chtěli vyhnout službě v rakouské armádě. Po roce 1945 tato vlna zájmu postupně opadla a zejména v padesátých letech nastal jistý útlum, který trval až do poloviny let šedesátých.

Mezinárodní úspěchy československého filmu na sklonku šedesátých let příznivě ovlivnily i překládání. Tak souběžně s uvedením Menzelových *Ostře sledovaných vlaků* vyšla v roce 1967 i Hra-

lova předloha v překladu Hanse Krijta. Pražské jaro a 21. srpen 1968 přispěly k tomu, že někteří studenti rusistiky na Amsterodamské universitě přešli na češtinu a od sedmdesátých let se tak začala rozvíjet nová překladatelská tradice trvající v podstatě dodnes. Klíčovou osobností je Kees Mercks, docent české literatury na Amsterodamské universitě, který jako překladatel debutoval v roce 1975 *Morčaty* Ludvíka Vaculíka a v posledních letech se soustřeďuje především na dílo Bohumila Hrabala. Knihy Milana Kundery uvedla v sedmdesátých letech do Nizozemska překladatelka a básnířka Jana Beranová.

Kees Mercks také začal s překládáním děl Josefa Škvoreckého. V roce 1980 vyšlo pod titulem *De Bassaxofoon* v jeho překladu kombinované vydání *Bassaxofonu* a *Legendy Emöke*. O tři roky později se Sjoerd de Jong, jeden z Mercksových odchovanců z university, ujal překladu *Lvíčete*. A v roce 1988 nabídl Kees Mercks skupince tří svých bývalých studentů – kromě mne to byla Katka Kolmašová a Peter Troudes –, aby se pod jeho záštitou společnými silami pustili do *Příběhu inženýra lidských duší*. Kniha pak vyšla v roce 1989. Z této trojice jsem u překládání literatury zůstal jen já a za patnáct let jsem přeložil na dvacet titulů. Můj poměrně snadný start jistě souvisel s tím, že po „sametové revoluci“ 1989 nizozemští nakladatelé dostávali balíky českých rukopisů a v první době po pádu železné opony téměř každé významnější nakladatelství chtělo přijít na trh s českým autorem. Například Havlovy tituly se v té době překládaly tak horečně, že nakladatelé mnohdy v rychlosti sáhli po německé verzi.

Tato vlna zájmu vzedmutá pod vlivem politických změn se samozřejmě týkala i Josefa Škvoreckého. V roce 1990 vyšlo v mém překladu *Scherzo capriccioso*, o dva roky později *Zbabělci*. Pak nastala ve vztahu ke Škvoreckého dílům dlouhá přestávka. Až v roce 2004 jsem si splnil dávné přání, když se mi podařilo prosadit nizozemské vydání *Sedmiramenného svícnu*. Na tuto knihu jsem zvlášť hrdý ze dvou důvodů – nakladatelství Ambo převzalo z českého vydání z roku 1964 ilustrace Františka Hudečka, což je v nizozemských poměrech nebyvalé, navíc je to první úplné zahraniční vydání. Jednotlivé povídky sice existují např. v anglickém překladu, ale dosud nikdy nebyly v překladu publikovány jako celek.

Jak jsem už poznamenal, po sérii pěti titulů v osmdesátých letech (*Bassaxofon*, *Lviče*, *Příběh inženýra lidských duší*, *Scherzo capriccioso*, *Zbabělci*) nastala dvanáctiletá přestávka. Teprve pak se podařilo vydat *Sedmiramenný svícen*. Dokládá to, že se žádné ze Škvoreckého děl dosud v Nizozemsku nestalo bestsellerem. Jistá útěcha snad je, že trvalo přes dvacet let, než nositel Nobelovy ceny J. M. Coetzee zaznamenal čtenářský úspěch – je tu tedy ještě naděje. Souvisí vlažný zájem nizozemských čtenářů s ohlasem v tisku? Právě naopak. Již *Bassaxofon* recenzenti označovali za mistrovské dílo a od té doby se i všem následujícím knihám v tisku dostává kladného oceňování. *Příběh inženýra lidských duší* charakterizoval recenzent jako „bohatý a plný román závažného obsahu, ale s lehce melancholickým podtónem“ a považoval ho za ještě lepší než *Bassaxofon*. *Zbabělce* kritici srovnávali s románem *Večery* (*De avonden*) Gerarda Reve, klasickým dílem moderní nizozemské literatury, a vyzdvihovali „román působící silně svou upřímností a prostotou“. Jen *Scherzo capriccioso* vyvolalo v tisku poněkud smíšené reakce, především proto, že někteří kritici nedokázali v tomto „snu o Dvořákovi“ rozlišovat mezi fikcí a realitou.

Lze se jen dohadovat, proč se nizozemští čtenáři nenechají ovlivnit příznivým ohlasem v tisku a nekupují a nečtou Škvoreckého knihy tak, jak bychom očekávali. Zdá se, že pro Škvoreckého platí to, co i pro velkou většinu ostatních českých autorů v Nizozemsku: pokud se naskytne příležitost čtenáře s jejich dílem seznámit, jsou reakce nadšené. Problém je v tom, že nakladatelé pro propagaci českých autorů nedělají vůbec nic, a tak překlady z češtiny obvykle unikají pozornosti čtenářů. V záplavě nových titulů, které se objevují na trhu každý týden, se pozornost soustřeďuje na angloamerickou literaturu (i čtivo), případně na skutečně exotické autory (z Afriky, Karibiku či Asie). Říká se, že Nizozemci stojí čelem k moři a zády k pevnině. To platí i pro literaturu – určitý (nevelký) čtenářský zájem končí v Německu. Dál na východ leží poněkud neurčité území, považované stále ještě za jakýsi jednolitý blok. A tak se běžně stává, že nakladatel odmítne český titul s tím, že nedávno už vydal něco maďarského, nebo že do balíčku českých autorů z vlastního fondu přidá i Slovince Jančara. Doufejme, že díky širší spolupráci a čilejším kontaktům v rámci Evropské unie se tato situace v dohledné době zlepší.

Snad jen krátká vsuvka o tom, jak se pokoušíme dostat české knížky k nizozemským a vlámským čtenářům. Inspirovali jsme se českým „knihotočem“ a americkou čtenářskou internetovou hrou „bookcrossing“. V červenci 2004 jsme v Praze vypustili do oběhu stovku českých knih v nizozemském překladu. Knihy jsou volně k dispozici nizozemským a vlámským turistům, České centrum v Haagu poskytlo své webové stránky, kde se putování knih zaznamenává. Tak koluje po Česku i několik titulů Josefa Škvoreckého a my jen doufáme, že se aspoň některý časem dostane do Náchoda. Čist *Zbabělce* nebo *Sedmiramenný svícen* přímo v Kostelci samozřejmě umocňuje jak zážitek z četby, tak z návštěvy města.

Podíváme-li se blíže na ohlas Škvoreckého děl v Nizozemsku, tj. probíráme-li se recenzemi v tisku, zjistíme zajímavou věc. V osmdesátých letech a na počátku let devadesátých o českých knihách obvykle psali znalci české kultury a literatury. Škvoreckého díla recenzovali například překladatelé Kees Mercks a Jana Beranová nebo spisovatel českého původu Jan Stavinoha, jindy autoři s určitými vazbami ke Střední a Východní Evropě, jako belgický slavista Mon Detrez či Bulharka Julia Stoilova. Šlo o lidi spjaté nějak s touto oblastí, nikoliv o profesionální recenzenty. Následkem toho se velká část recenzí Škvoreckého knih z té doby netýká příliš literárních kvalit, ale rozebírá se v nich především politický a kulturní život v Československu, líčí se činnost nakladatelství Sixty-Eight Publishers apod. Je to pochopitelné a informace autorů jsou fundované, jen na knihy samotné téměř nezbyvá místo. Teprve v současnosti dochází k určitému posunu. Politický vývoj za posledních patnáct let, pádem komunismu počínaje, přes postupný přerod v demokratický stát a členstvím v Evropské unii konče, přispívá k tomu, že knihy ze Střední a Východní Evropy se začínají hodnotit z čistě literárního hlediska. Specifická situace totalitní země už nezastiňuje literární hodnocení.

Sedmiramenný svícen recenzovali vesměs profesionální kritici. Nausicaa Marbeová vítá pod titulem „Duke Ellington porazil Hitlera“ další překlad Škvoreckého a píše, že autor je „mistrovský vypravěč, právem uváděný jedním dechem s Milanem Kunderou a Bohumilem Hrabalem“. S lítostí konstatuje, že „v Nizozemsku není tento

mistr ironie ještě dostatečně známý“. V závěru připomíná *Lviče* jako „také povinné číslo pro šťastlivce, jemuž Škvorecký zachutnal“. Renomovaný kritik Michaël Zeeman upozorňuje na spřízněnost díla se *Zbabělci* a pozastavuje se nad tím, že „jeho (Škvoreckého) knihy se z nejasných důvodů v Nizozemsku nikdy příliš neuchytily: vydávají se nepravidelně, u různých nakladatelů, recenze v tisku se objevují zřídka“. Poznámává, že v jiných jazykových oblastech bývá Škvorecký porovnáván s Kunderou, ač literárně vzato takové srovnání kulhá, protože „Škvorecký neexperimentuje s formou románu a nelavíruje mezi úvahou a vyprávěním“. Co je podle Zeemana spojuje, je „melancholie, i když u Kundery jako by byla vrozená, kdežto u Škvoreckého získaná“. „Ta hořká bylina vzpomínání se poněkud udiveně skrývá ve všech příbězích *Sedmiramenného svícnu*.“ Také Stacey Knechtová poukazuje ve své recenzi na *Zbabělce*: „A opět procházíme Kostelcem, opět ruku v ruce s Dannym Smiřickým, alter egem Škvoreckého a podle některých největším literárním hrdinou české literatury druhé poloviny minulého století.“ Reakce v tisku jsou tedy opět velmi příznivé, ale tentokrát se i prodej rozvíjí slibně, takže nakladatelství Ambo vážně uvažuje o tom, že by vydalo *Mirákl*.

Závěrem můžeme říct, že ze strany odborníků se knihám Josefa Škvoreckého v Nizozemsku dostává zaslouženého uznání. Zbývá jen doufat, že česká literatura obecně, a tedy i dílo Josefa Škvoreckého, vzbudí větší zájem u širších čtenářských vrstev, aby se čtení českých knížek stalo samozřejmostí.

DÍLO JOSEFA ŠKVORECKÉHO V PŘEKLADECH DO ŠVÉDŠTINY

Olga Klauberová (Institute for Modern Languages, Uppsala University, Švédsko)

První zmínka o Josefu Škvoreckém ve švédském tisku se objevila ve spojení s prvním českým vydáním *Zbabělců*, a to na jaře 1959. Jsou to dva velmi stručné články ve dvou stockholmských večernících, referující o senzaci, kterou vydání *Zbabělců* vzbudilo^{C1,2}. O literární hodnotě díla se tam neříká nic. Nějaký širší ohlas tato zpráva neměla a *Zbabělci* nebyli ve Švédsku vydáni ani tehdy, ani kdykoliv později. Snad to ale bylo i dobře, neboť válečné zkušenosti v neutrálním Švédsku a v okupovaném Československu byly tak rozdílné, že by to patně bylo velmi ztížilo přijetí díla.

Na vydání první knihy od Josefa Škvoreckého si švédské publikum muselo počkat do pozdních sedmdesátých let, ale časopisecká žeň jeho prací je překvapivě bohatá. Již v roce 1963 vyšla v renomovaném kulturním časopise *Ord och bild* povídka *Počátek mé literární dráhy*^{B1}. Český čtenář ji zná ze sbírky *Babylónský příběh*, která vyšla až v roce 1967. Časopis *Ord och Bild* ji tedy musel převzít z nějakeho původního časopiseckého uveřejnění. Ke své hanbě musím přiznat, že se mi nepodařilo zjistit odkud.

Rok poté, tedy v roce 1964, vyšla *Píseň zapomenutých let*, rovněž později zahrnutá do *Babylónského příběhu*.^{B2} Časopis, který ji uveřejnil, se jmenoval *Livet i Tjeckoslovakien*, tj. *Život v Československu*. Byl to reprezentativní časopis, vydávaný československým ministerstvem zahraničí ve švédštině a pravděpodobně i v dalších jazykových mutacích. Lze tedy říci, že československý stát se tu zcela oficiálně pyšně svým nadaným spisovatelem a propaguje jeho dílo v cizině. Samozřejmě bije do očí, jaký obrat to musel nastat v československé kulturní politice za těch několik málo let, která uplynula od prvního vydání *Zbabělců*. Tehdy byl Josef Škvorecký podle slov Karla Nového ještě to příslovečné „kotě, nebezpečně nakažené prašivinou“...

V knižní podobě, i když společně s texty jiných autorů, byla jedna ze Škvoreckého prací, a to *Příběh o kukačce*, otištěna roku 1965.^{B3} Šlo o soubor překladů do švédštiny pod titulem *Ny tjeckisk och slovakisk prosa* (Nová česká a slovenská próza), kde se objevují jména jako Hrabal, Kundera, Klíma a mnozí jiní. V úvodu Marie Rádlové-Jensen se říká, že Josef Škvorecký je považován za „předního z mladých českých spisovatelů“. Zda měla kniha nějaký ohlas u švédské kritiky, se mi bohužel nepodařilo zjistit.

V následujícím roce 1966 byl překlad povídky Pan doktor Strass otištěn v jednom lokálním jihošvédském deníku.^{B4} Rok nato vyšel jeden z příběhů poručíka Borůvky, opět na stránkách reprezentativního časopisu *Livet i Tjeckoslovakien*, o kterém již byla řeč.^{B5} Tady chci pro jednu porušit časovou posloupnost a poznamenat, že po více než dvaceti letech, v roce 1990, se ve švédském časopise *Jury* objevuje studie, která má v titulu řečnickou otázku *Znáte poručíka Borůvku?*^{C5}. Z textu Martina Kristensona vyplývá, že švédští čtenáři znají z četných překladů mužného, elegantního (a evidentně znormalizovaného) kapitána Exnera z pera Václava Erbena. S poručíkem Borůvkou se, kromě zmíněného článku v *Livet i Tjeckoslovakien*, seznámit nemohli. Opět lze uvažovat o tom, zda to není vlastně dobře: byli by porozuměli jeho smutku?

V roce 1978 se konečně objevila první kniha Josefa Škvoreckého ve švédštině, a to *Lviče*.^{A1} *Zbabělci*, jak víme, nikdy nevyšli. Dva roky nato následoval *Bassaxofon* jako samostatná knižní publikace^{A2} a v roce 1986 pak *Příběh inženýra lidských duší*.^{A3} Všechny knihy měly značný kritický ohlas, na každou z nich vyšlo nejméně deset recenzí, z nichž jsem prozatím byla schopna opatřit si asi polovinu.

Všechny recenze *Lvičete* zdůrazňují, že druhé vydání knihy bylo na domácím trhu zabaveno. To dává recenzentům nehledanou příležitost zmínit se o celkové situaci v Československu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a představit stručně Josefa Škvoreckého jako exilového spisovatele a vydavatele. Líčení redakční práce v tomto románu, i všech intrik s tím spojených, také bezzásadovost a zbabělost redaktora Ledna je švédskými posuzovateli chápána ve správných souvislostech a proporcích. Totéž platí o mnohých narážkách a vtipech. A stejně to jistě chápou i čtenáři. „Na to, jak vážná je

to kniha, se člověk čtením *Lvičete* také náramně pobaví,“ říká jeden z recenzentů.^{A1b}

V roce 1980 vyšel *Bassaxofon* pod švédským názvem *Saxofonen* jako samostatná knižka. Překladatelem byl Johan Malm. V recenzích se mluví o krátkém románu nebo také o novele, která je zkomponována „z jazzu, poezie a ironie“. ^{A2a} Všeobecně se zdůrazňuje snová, či snad mystická poloha některých pasáží. Poprvé se tu objevují stručné poznámky týkající se překladu. Jeden recenzent poznamenává, že dílo bylo přeloženo z angličtiny,^{A2d} jiný má pochyby o kompetenci překladatele. ^{A2c} Dlouhé věty originálu, plné vsuvek a závorek, jsou v jednom případě považovány za manýru.^{A2b} Zato Lena Ekstrand v deníku *Göteborgs-Posten* se zabývá docela jinými myšlenkami.^{A2a} Napůl žertem a napůl vážně prohlašuje, že nakladatelství Bromberg, kde *Bassaxofon* vyšel, mělo vždycky velice dobrý nos na budoucí nositele Nobelovy ceny. To je ostatně ve Švédsku známo a často zmiňováno. Doufejme jen, že to bude platit i v tomto případě.

Poslední kniha, která až dosud ve Švédsku vyšla, je *Příběh inženýra lidských duší*. Že obtíže překladu, jehož autorem byl opět Johan Malm, ve srovnání s *Bassaxofonem* ještě vzrostly, ukazuje už samotný název. V překladu zní: *Dannyho ztracené mládí*. Jeden z recenzentů překladateli vytýká, že titul „zmasakroval“. ^{A3b} Ostatní se vyjadřují podobně, i když mírněji. A mají pravdu. Ale co říká švédskému čtenáři fráze „inženýr lidských duší“? Stejně se lze ptát, co mu říkají ty nesčetné anekdoty, skrývačky, jazykové žertíky? Lze vůbec takovou knihu přeložit bez zmasakrování? Po prvním přečtení se odvažuji zhruba odhadnout, že kniha je přeložena adekvátně, i když někdy trochu nedbale. Česká osobní jména a názvy jsou občas ve švédštině ponechány s těmi českými pádovými koncovkami, které mají v originále. To vyznívá směšně pro toho, kdo umí česky, ne však pro švédského čtenáře. To, co se v překladu docela ztrácí, je rovina jazykového charakterizování osob, jazykových žertů, hříček atd. Lojza zkrátka mluví a píše jako Přema a americká děvčátka zpívají bez líbezných *vowel-shiftů*. Co horšího, v první kapitole je parafráze Jesenina-Volpina prohlášena za překlad (!) *Havrana* a příslušné pasáže jsou, právě tak jako v českém originále, podány rusky v transliteraci do latinky. Přesto všichni recenzenti knihu vřele doporučují

a snaží se ji zařadit do proudu české literatury i do moderní a post-moderní tradice evropské a americké. Zdůrazňují její komplexnost a mnohvrstevnost, ironii i hravost atd. Většinou ji považují za vrchol Škvoreckého tvorby.

V devadesátých letech již ve Švédsku nic od Josefa Škvoreckého nevyšlo, ani knižně, ani časopisecky. Objevilo se ale několik souhrnných časopiseckých článků, pojednávajících o jeho díle. Z nich nejobsáhlejší, a také nejdůležitější je článek Heleny Koskové v časopise *Fénix*.^{C3} Tam lze najít vše, co čtenář potřebuje, včetně bibliografie Škvoreckého knih v češtině, angličtině i některých jiných jazycích. Kromě analýzy jednotlivých Škvoreckého prací se autorka zmiňuje i o politickém klimatu. Zdůrazňuje to, co předtím švédskému čtenáři vlastně nikdo neřekl, a to je, že literatura v diktatuře svým způsobem supluje politiku, že „funguje jako kolektivní zážitek svobody a je symbolem vítězství intelektu nad beznadějnou politickou realitou“. Za druhé říká Kosková – a to snad ještě nikdo nikdy neřekl – že za určitých okolností „se míra politického pronásledování může zaměnit za kritérium umělecké kvality“. Z takovéto perspektivy lze pak představit celou českou exilovou literaturu v pravém světle. Dílo Josefa Škvoreckého, tohoto „nepřítele falešných mýtů“, tím jen získá na významu.

Druhý zajímavý článek, patrně dosud poslední, je Komisař a saxofonista od Martina Kristensona.^{C7} Kristenson se dívá na Škvoreckého a jeho dobu důsledně švédskými očima. To první, co svému čtenáři musí ozřejmit, je, že „v demokracii se člověk rozhoduje sám, chce-li se míchat do politiky. [...] Když nechceš, můžeš nechat politiku být a dělat něco jiného. V totalitním státě je téměř nemožné se z politiky vyvléknout, jsi do ní zatahován, i když nechceš. Všední den je plný politiky, všechno, co člověk dělá – i to nejsoukromější – je věcí státu...“ (A já bych osobně dodala: ...a domovnice.) Z této perspektivy pak Kristenson pojednává o *Zbabělcích*, *Tankovém praporu*, *Miráklu*, *Prima sezóně* i *Příběhu inženýra lidských duší*. Ptá se například, proč *Zbabělci* režimu tak vadili, vždyť tam celkem žádné útoky na komunisty nejsou? A odpovídá, že „Danného myšlenky zkrátka krouží okolo jiných záležitostí než partajní papaláš očekávají od kladného hrdiny“. Podobně velmi pregnantně vysvětluje jednání re-

daktora Ledna ve *Lvičeti*, i tragický osud Ivany Hrozné v *Miráklu* atd. Citlivě chápe i zdroje komických nedorozumění učitele a žáků v edenvaleské koleji a dovede je ozřejmit. Pro čtenáře s povrchními znalostmi života v diktaturách je článek jistě tím nejlepším úvodem, a to nejen k dílu Josefa Škvoreckého.

Přesně čtyřicet let po prvních, poněkud senzacechtivých řádcích o *Zbabělcích* se v jednom z oněch dvou večerníků objevuje rozovor se Svenem Delblankem, známou kulturní osobností, jakýmsi „guru“ švédské literární scény, který se setkal s Josefem Škvoreckým na kongresu PEN-klubu v Torontu.^{C4} Poté, co si Delblanc přečetl v anglické verzi *Příběh inženýra lidských duší*, prohlásil: „Teď mi Kundera připadá jako jepice!“ I když Josef Škvorecký sám by asi nesusouhlasil s takovýmto kategorickým prohlášením, dovolte mi, abych já jím svůj příspěvek zakončila.

Prameny

Svenska tidningsartiklar (1961–2003)

Svenska tidskriftsartiklar (1961–2003)

Databáze *Artikelsök* a *Libris*

Sbírka recenzí Městské knihovny v Uppsale

Literatura

KOSKOVÁ, Helena: *Škvorecký*. Praha, Literární akademie 2004.

BERGSTRAND, Märta – LARSSON, Mats: *Fran Könighofer-Handskriften till Novemberorkanen. Stockholms Slavic Papers 5*. Stockholms universitet, Inst f. Slaviska och baltiska språk, Stockholm 1992.

BIBLIOGRAFIE PRACÍ JOSEFA ŠKVORECKÉHO V PŘEKLADECH DO ŠVĚDSTINY

A. Knihy

1. *Lejonungen (Lvíče)*. Z češtiny přeložila Lena Lindén. Stockholm, Norstedt 1978. 252 s
- a) Satir klär av de förstockade. Margareta Zettersröm. *Arbetet* 16. 10. 1978.
- b) Burlesk uppgörelse med Tjeckoslovakien. Lennart Sörensen. *Sydsvenska Dagbladet-Snällposten* 27. 10. 1978.
- c) Dräpande satir – makulerad av de tjeckiska myndigheterna. *Aftonbladet* 6. 12. 1978.
- d) Skvorecký och Kundera - två tjeckiska röster. Marianne Svensson. *Uppsala Nya Tidning* 24. 2. 1979.
- e) En makulerad tjeck. Richard Swartz. *Svenska Dagbladet* 1979.
- f) *Helsingborgs Dasgblad* 30. 8. 1978.
- g) *Eskilstuna-Kuriren* 6. 9. 1978.
- h) *Norrländska Socialdemokraten* 13. 9. 1978.
- i) *Östersunds-Posten* 28. 10. 1978.
- j) *Aftonbladet* 6. 12. 1978.
- k) *Norrköpings tidningar-Östergötland Dagblad* 28. 2. 1979.
- l) *Skanska Dagbladet* 14. 3. 1979.
2. *Saxofonen (Bassaxofon)* Přeložil Johan Malm. Ilustroval Luděk Holub. 99 str. Uppsala, Bromberg 1980.
- a) En komposition av jazz, poesi, ironi. Lena Ekstrand. *Göteborgs-Posten* 29. 11. 1980.
- b) Att spela med förtrycket - för musikens skull. Gunder Andersson. *Aftonbladet* 22. 1. 1981.
- c) En munter anarkist. Lars-Olof Franzén. *Dagens Nyheter* 26. 4. 1981.
- d) Den tjeckiska humanismens pinnbrasa. Richard Swartz. *Svenska Dagbladet* 9. 9. 1981.
- e) *Nerikes Allehanda* 11. 10. 1980.
- f) *Nerikes Allehanda* 8. 11. 1980.
- g) *Arbetarbladet* 8. 1. 1981.
- h) *Boras Tidning* 14. 7. 1981.
- i). *Uppsala Nya Tidning* 21. 7. 1981

3. *Dannys förlorade ungdom (Příběh inženýra lidských duší)*. Přeložil Johan Malm. Stockholm, Bromberg 1986. 601 s
- a) Den förtvivlades humor och ironi. Kaj Schueler. *Svenska Dagbladet* 19. 10. 1986.
- b) Rena rama farsen på allvar. Ulf Gyllenhak. *Dagens Nyheter* 5. 11. 1986.
- c) Ett storverk trots den befängda titeln. Ulf Jönsson. *Arbetarbladet* 5. 11. 1986.
- d) Erotiken i politiken. Richard Swartz. *Svenska Dagbladet* 5. 11. 1986.
- e) Tragikomik och förtryck. Veronica Stavenow-Andréason. *Göteborgs-Posten* 11. 1. 1987.
- f) Seger över trögheten. Göran Lundstedt. *Sydsvenska Dagbladet-Snällposten* 12. 1. 1987.
- g) Ducka inte för makten! Carl-Erik Nordberg. *Arbetet* 8. 4. 1987.
- h) Nostalgiska minnesbilder. Marianne Svensson. *Uppsala Nya Tidning* 23. 3. 1988.
- i) *Norrköpings tidningar-Östergötland Dagblad* 7. 11. 1986.
- j) *Helsingborgs Dasgblad* 11. 11. 1986.
- k) *Göteborgs-Posten* 27. 11. 1986.
- l) *Barometern* 3. 12. 1986.

B. Publikace v časopisech, novinách nebo sbornících

1. Början på min litterära bana (Počátky mé literární dráhy). Přel. Gunnar Olsson. *Ord och Bild* 72, 1963. [Babylónský příběh a jiné povídky].
2. De glömda arens melodi (Píseň zapomenutých let). *Livet i Tjeckoslovakien* 19, 1964, čís. 9. [Babylónský příběh a jiné povídky].
3. Berättelsen om göken (Příběh o kukačce). Přel. Gunnar Olsson. [Sedmiramenný svícen]. *Ny tjeckisk och slovakisk prosa*. Vybrala Marie Rádlová-Jensen. Stockholm, Wahlström & Widstrand.
4. Doktor Strass (Pan doktor Strass). *Sydsvenska Dagbladet-Snällposten* 18. 5. 1966. [Sedmiramenný svícen].
5. Hans lättaste fall (Jeho nejlehčí případ). *Livet i Tjeckislovakien* 22, 1967, čís. 6. [Smutek poručíka Borůvky].
- 6 Eine kleine Jazzmusik (Eine kleine Jazzmusik). Bonniers Litterära Magasin 38, 1969, čís. 7. [Sedmiramenný svícen].
7. Lektörskonferensen (Porada lektorů). Přel. Lena Lindén. *Förr och nu* 1979, čís. 2. [Lvíče, 9. kapitola].

C. Články o díle Josefa Škvoreckého ve švédštině

1. [krátká poznámka o Zbabělcích, autor neuveden] *Aftonbladet* 31. 3. 1959.
2. Jussi Anthal: Tjeckisk Pasternak mister levebrödet. *Expressen* 13. 4. 1959.
3. Kosek, Helena: Josef Škvorecký, de falska myternas fiende. Fenix 1986, čís. 4, str. 143–159.
4. Delblanc, Sven: Sven Delblanc möter en av de stora faglarna. Nu ter sig Kundera som en Dagslända. *Expressen* 8. 10. 1989.
5. Kristenson, Martin: Har ni träffat kommissarie Borůvka? *Jury, tidskrift för deckarvänner* 1990, čís. 2, str. 35–40.
6. Sten Wistrand: Sann bild av Pragvaren. Skvorecky blandar oblygt fiktion och verklighet. *Dagens Nyheter* 12. 7. 1991.
7. Kristenson, Martin: Saxofonisten och kommissarien. *Hjärnstorm* 1996, čís. 55, str. 13–23.

RADOST Z PŘEKLÁDÁNÍ

Od Scherza capriccioso k Zamilovanému Dvořákovi

Paul Wilson (Kanada)

Moje zážitky s překládáním Škvoreckého do angličtiny sahají hluboko do minulosti – až k mému desetiletému pobytu v Československu, do doby, kdy moje znalost češtiny ještě ani nestála za řeč. Bylo to v roce 1967 a já jsem tehdy učil na Universitě 17. listopadu – vedl jsem tam překladatelský kurs pro české studenty. V té době jsem objevil krátké vtipné texty, které psal Josef a jeho kolega Ivan Vyskočil, a každý týden jsem nutil své studenty, aby je překládali do angličtiny. Nevím, co si o tom mysleli moji studenti, ale mně to připadalo oboustranně výhodné – učil jsem je anglicky a přitom jsem se sám učil česky.

Tuto metodu jsem využil i v následujícím roce 1968, kdy Škvorecký se svou ženou Zdenou odešli z Československa, aby se po čase usadili v novém domově v Kanadě. To se stalo krátce po sovětské invazi a ti, kdo tu v následujících měsících žili, si možná vzpomenou, že novému proruskému vedení nějaký čas trvalo, než se jim podařilo přinutit sdělovací prostředky k poslušnosti. V mezichase ještě existoval určitý publikační prostor, jehož mnozí redaktoři pochopitelně využívali. Jedním z mála potěšení, které četba novin v té době nabízela, byly dopisy z cest po Spojených státech, které Škvorecký pravidelně posílal do jednoho českého týdeníku. Mí studenti pak týden co týden překládali nový dopis do angličtiny. (Později Škvorecký tyto dopisy sebral a vydal pod názvem *Velká povídka o Americe*.)

Dalo by se tedy říci, že – nepřímo a nevědomky – mi Josef Škvorecký pomohl naučit se česky. Trvalo ale deset let, než jsem mu to mohl začít oplácet.

Líbí se mi představa, že právě tyto americké dopisy o různých podivných a nádherných věcech, které Josef a Zdena na svých cestách po Spojených státech potkali, možná skrývají semínka, z nichž vyrostlo to, čemu říkám Škvoreckého americké romány – *Scherzo capriccioso: Veselý sen o Dvořákovi* (v překladu *Dvorak in Love*:

A Lighthearted Dream) a *Nevěsta z Texasu (Bride of Texas)*, román o americké občanské válce, který jsem nepřeložil, ale který jsem pomáhal redigovat. Z obou románů vyzařuje to, co kdysi v šedesátých letech svítilo i ze Škvoreckého depeší do pražských novin – hluboké okouzlení mladou, dynamickou kulturou Severní Ameriky, nahlíženou ne zcela nevinnými očima cestovatele z dalekých krajů – nejen z druhé strany železné opony, ale svým způsobem z jiného času.

Než se dostanu k radosti z překládání *Scherza capricciosa* do angličtiny, měl bych říci několik poznámek o překládání Josefových děl obecně. Prvním větším dílem, do něhož jsem se pustil na objednávku Louise Dennys, Josefovy kanadské redaktorky, která vždycky patřila k Josefovým největším příznivcům a která je mimochodem neterí jednoho z jeho fanoušků, Grahama Greena, byl *Příběh inženýra lidských duší*. Přeložit tuhle knížku byl náročný úkol. Ti, kdo *Příběh inženýra lidských duší* znají v českém originálu, si zcela jistě vybaví, že román v čase i v prostoru postihuje osudy několika generací, ale také třeba to, že se odehrává na pozadí nejméně tří velmi rozdílných politických režimů, a autor do něj obsadil desítky postav velmi odlišného věku, sociálního postavení a politických zkušeností, a každá z postav má přirozeně velmi specifický způsob vyjadřování. Aby toho nebylo málo, mnozí z těch lidí jsou čeští emigranti žijící v Kanadě, a jejich čeština je různou měrou poznamenána angličtinou, takže jejich řeč se stává čímisi, co Josef označuje za jeden z českých dialektů, co však lze do angličtiny jen s obtížemi adekvátně přetlumočit – v anglickém překladu postavy mluví samozřejmě anglicky a poznamenat angličtinu angličtinou je logicky i lingvisticky nemožné.¹

Rozličnost jazykových vrstev, které se v textu vyskytují, však souvisí s něčím více než jen se společenským postavením nebo osobností mluvčího (případně pisatele – v knize je totiž také řada dopisů). Souvisí také s umístěním postav v čase, s pozadím, na němž se odehrávají jejich životní příběhy. Každý režim založený na ideologických základech si vyvíjí určitou zvláštní formu veřejného jazyka, díky níž je snazší manipulovat realitou a potažmo lidmi, protože pravdu zakrývá závojem zatemňujícího jazyka. Živý jazyk, alespoň

ten, kterým spolu lidé denně mluví, má však v sobě cosi jako imunitní systém, takže se dokáže ideologické infekci ubránit a umožňuje lidem vést protiúder prostřednictvím parodie, sarkasmu, černého humoru a vlastního způsobu vyjadřování a uvažování.

V *Příběhu inženýra lidských duší* Škvorecký zachycuje nedávnou neklidnou českou historii pomocí jazyka stejně jako prostřednictvím děje. Přitom však právě tento typ jazyka – můžete mu říkat třeba jazyk lidové revolty – je nesmírně obtížné přeložit do angličtiny, protože slova, která lidé používají, jsou prosáklá zkušeností se životem v diktatuře, která i nejběžnější slovní zásobě dodává příznakovost a emocionální resonanci, již slovníkové protějšky těchto výrazů prostě nemají. Je možná snazší překládat některé Škvoreckého knihy (napadá mě například *Tankový prapor*) do španělštiny, do vietnamštiny, anebo třeba do čínštiny, protože Kuba, Vietnam a Čína prodělaly podobnou zkušenost komunistické diktatury.² Až na nepatrné výjimky³ nebyla žádná anglicky mluvící země podřízena podobnému systému vlády, a proto v běžné angličtině prakticky neexistují jazykové prostředky, jimiž by bylo možné tyto nuance postihnout.

Problém samozřejmě nesouvisí jen s ideologií. Jakékoli větší společenské či ekonomické změny, ať už je způsobí válka, revoluce, zásadní posun životního stylu nebo technický vývoj, to všechno zanechává na běžné mluveném jazyce své stopy – dokonce i ta nejobvyklejší slova jsou zatížena břemenem významů, jež nelze jednoduše převést do jiného jazyka použitím přesného slovníkového ekvivalentu daného výrazu.

Neplatí to samozřejmě zcela bezvýhradně. Velmi přímočaře lze například překládat takové hovorové výrazy, které se vztahují k trvalým rysům lidské povahy. Když žena v češtině nazve nějakého

2 Tento problém se nevztahuje jen na česká literární díla napsaná po druhé světové válce. Ani jednomu z obou velkých překladů *Osudů dobrého vojáka Švejka* se nepodařilo zachytit příchuť Haškovy pozdně rakousko-uherské češtiny, založenou rovněž na lidové mluvě. Potíže začínají hned s první větou. Jak byste výstižně převedli vstupní sentenci paní Müllerové „Tak nám zabili Ferdinanda“?

3 Krátkou zkušeností marxismem inspirované revoluce prošel v letech 1979–1983 malý karibský ostrov Grenada; pokud je mi známo, neexistuje žádná důkladná vědecká studie o dopadu tohoto období na mluvený jazyk, nicméně mé vlastní neformální/nesoustavné pátrání naznačuje, že kdyby bylo bývalo trvalo déle, projevovalo by se v mluvě podobným způsobem.

1 Pokud *Inženýra* překládáte např. do holandštiny, pak tento problém nevzniká, jak mi teď v Náchodě potvrdil Edgar de Bruin.

muže „prasetem“, v anglické verzi ji překladatel může bez obav z významového posunu nechat užít výrazu „pig“, i když i v tomto případě je tu jistá drobná nuance. Jak však přeložit, když někdo někoho česky obviní, že je „fízl“? Existují sice výrazy „rat fink“ nebo „narc“, oba však pocházejí z kriminálního slangu; v prostředí komunistického Československa ale může být mluvčím obyčejná milá dáma, která se takto vyjádří o sousedovi nebo o své sestřence. Ve společnosti, která byla „dokonale profizlovaná“ (jinak řečeno v ní kdokoli mohl být potenciálním informátorem), má slovo „fízl“ významový odstín, jaký v sobě anglický výraz „rat fink“ (díky Bohu) nenese.

Příběh inženýra lidských duší je podobných komplikací plný, a jsou v něm i jiné problémy, ale všechny – nebo alespoň většina – souvisí se skutečností, že historická zkušenost většiny postav se diametrálně liší od zkušenosti většiny anglicky mluvících čtenářů.

O zkušenostech z překládání *Příběhu inženýra lidských duší* bych mohl mluvit dlouho a také jsem už o nich někde psal.⁴ Zde však tyto problémy slouží jen jako úvod k několika poznámkám o jiném románu téhož autora, románu, který nakonec dostal název *Dvorak in Love*.

Scherzo capriccioso představuje v mnoha ohledech nový směr Škvoreckého tvůrčí dráhy, ve kterém ho musel následovat i překladatel. Je to poprvé, kdy Škvorecký svůj velký román nesvázel literární pupeční šňůrou se svým rodným městem Náchodem, „magickým královstvím“ svého dětství a mládí. Je to poprvé, kdy z románu v první osobě nepromlouvá vypravěč typu Dannyho Smiřického, a poprvé, kdy román není zasazen do historické současnosti, již autor sám prožil. Jinými slovy – je možné tvrdit, že ačkoli má většina postav reálnou historickou předlohu, je *Scherzo capriccioso* prvním románem, v němž Škvorecký stvořil celistvý svět, kompletní historickou epochu, z jiného materiálu než ze svých vzpomínek.

Skutečnost, že román *Dvorak in Love* je neuvěřitelně zábavnou a strhující evokací velmi podstatného období americké kulturní his-

torie, stvrzuje to, o čem snad není pochyb – že Škvorecký je jako romanopisec něčím mnohem více než českým kronikářem své vlastní historie či historie své doby a že je autorem, který přesáhl hranice nevšedním způsobem. Nejde jen o to, že jeho příběhy dokáží oslovit kohokoli; důležité je, že našly své místo v jiných národních literaturách. Jako je *Příběh inženýra lidských duší* Škvoreckého prvním skutečně „kanadským“ románem,⁵ který svému autorovi vydobyl stálé místo na výsluní kanadské literatury, je *Dvorak in Love*, troufám si tvrdit, jeho prvním románem skutečně americkým a mohl by – a myslím, že i měl – autorovi získat podobné postavení také na americkém literárním nebi.

A přece *Dvorak in Love* patří ke Škvoreckého nejméně známým a nejméně ceněným románům. Ne že by se jeho prvnímu anglickému vydání nedostalo nadšeného přijetí, ale jen velmi málo recenzentů skutečně rozeznalo, čím skutečně je, totiž láskyplnou poctou staré Americe.

Někteří kritikové tento román oceňují jako román historický. Markéta Goetz-Stankiewicz, která se neúnavně zabývá interpretací a hodnocením moderní české literatury, román oceňuje především ze dvou důvodů: jednak proto, že se v něm podařilo vdechnout život historickým faktům tak, jak se podaří jen málokdy; a pak proto, že zcela novým způsobem spojuje literární a muzikální kreativitu. V eseji „A World Symphony in a Scherzo: Dvorak in Love“ píše: „V literárně historických análech se jednoho dne připojí k těm vynikajícím románům dvacátého století, jimž se říká »muzikální« ... neboť toto dílo dokáže slovy vystihnout hudební zážitek a pro hudební kulturu najít lingvistický výraz.“⁶ Markéta Goetz-Stankiewicz tak spojuje *Scherzo capriccioso* se Škvoreckého velkou hudební novelou, *Bassaxofonem*.

Zde se dostáváme k něčemu zajímavému: Markéta Goetz-Stankiewicz své hodnocení opírá o četbu jak české, tak anglické

4 Viz WILSON, Paul: „Keepers of the Looking Glass: Some Thoughts on Translation“. In *The Brick Leader*, ed. Linda Spalding and Michael Ondaatje, Toronto, 1991, s. 202–207

5 WOODCOCK, George: The Unforgivable Sin of Ignorance: Notes on The Engineer of Human Souls. In: Solecki, Sam (ed.): *The Achievement of Josef Škvorecký*. University of Toronto Press 1994, s. 142–151.

6 GOETZ-STANKIEWICZ, Markéta: A World Symphony in a Scherzo: Dvorak in Love. In: Solecki, Sam (ed.): *The Achievement of Josef Škvorecký*. University of Toronto Press 1994, s. 158–164.

verze příběhu. Přesto asi přehlédla (tak jako téměř všichni kritikové), že tyto dvě knihy, česká a anglická verze románu, jsou značně odlišné. Nebo jinak řečeno: jakkoli *Scherzo capriccioso* představuje u Škvoreckého změnu směřování, je to stále český román o českém skladateli, který – ač by zřejmě mnohem raději zůstal doma – odjede do Ameriky a napíše některá ze svých nejslavnějších děl – symfonii č. 9 „Z Nového světa“, smyčcový kvartet F dur a Humoresku; je to román o muži s bohatým tvůrčím a rodinným a se skrývaným a nenaplněným milostným životem, jehož tvůrčí síly byly nicméně natolik impozantní, že jeho osobní život je v podstatě vedlejší.

Dvorak in Love má v sobě nejen toto všechno, ale ještě něco navíc: je také – a možná především – knihou o často opomíjeném období americké historie, o době, kdy dospívala druhá generace černochů po zrušení otroctví, o době, kdy se Amerika stále ještě snažila postavit se kulturně na vlastní nohy, najít hudební výraz, který by dokázal vyjádřit jejího vlastního ducha, a stále ještě hledala řešení v cizině; o době, kdy byly položeny základy některých hlavních trendů nadcházejícího století (z báječné spolupráce černých a bílých hudebníků se zrodil ragtime a jazz, šťastné spojení evropských, amerických a afrických tradic). Byla to zkrátka doba, kdy se evropská, americká a africká kultura začaly sbližovat a vzájemně respektovat, a právě jejich vzájemné prolínání dokázal Škvorecký ve svém románu brilantně zachytit. Jinak řečeno, *Dvorak in Love* je opravdu americký román, ale žádný moderní americký autor, alespoň z autorů naší doby, by už asi nebyl schopen vložit do textu takovou dávku vstřícného nadšení pro americkou kulturu a tak hlubokou znalost evropské kultury, protože mám dojem, že žádný moderní americký autor by nepřistoupil k této epoše s tak nezkaleným nadšením a láskou.

Jako by tu nostalgii, s níž pohlíží na dobu svého mládí, přenesl Škvorecký na mládí Ameriky, na dobu, kdy byl svět nevinnější, optimističtější a méně komplikovaný. Přitom se ale jeho pohled nevychýbá nejhlubšímu problému americké kultury – problému, který je poněkud ironicky také zdrojem její skutečné jedinečnosti – dědictví otroctví, dědictví zápolení o to je překonat a dostat se dál.

Scherzo capriccioso jsem překládal před téměř dvaceti lety a když jsem si je letos v létě znovu pročítal, vybavila se mi čirá radost, kterou jsem nad tou prací cítil. Namísto složitostí moderního politického jazyka – jazyka nakaženého či alespoň ovlivněného odpornými politickými systémy – jsem čelil jinému, daleko příjemnějšímu problému: jak lidé mluvili, mysleli a cítili před téměř sto lety?

Měl bych asi podotknout, že román je komponován jako řada monologů a dopisů, napsaných z pohledu určité postavy, a mezi nimi jsou roztroušeny samostatné dějové kapitoly. Jinak řečeno, stejně jako *Příběh inženýra lidských duší* je tento román chórem různorodých hlasů, většinou amerických nebo čecho-amerických. A s výjimkou několika málo fiktivních postav (jako je užvaněný český emigrant Frank Valenta, služebná Rosie, která se s Dvořákem setká v jakési dupárně v Chicagu, nebo drobounký hráč na tubu, vyprávějící historky o Dvořákovi v newyorském baru) v knize jako postavy vystupují skutečné historicky doložitelné osoby, jejichž mateřštinou byla angličtina – a to nikoli prostě angličtina, ale angličtina, jakou se mluvilo (nebo psalo) na přelomu století. A tak jsem si během práce uvědomil, že Škvoreckého román *Scherzo capriccioso* je v jistém smyslu alespoň částečně překladem, který Josef vybásnil ze svých anglickojazyčných zdrojů, a abych dostal svému úkolu, budu muset knihu vlastně přeložit zpátky do angličtiny.

Po dokončení první hrubé verze jsem šel za Josefem a požádal jsem ho, aby mi pomohl najít některé ze svých zdrojů a provedl mě tím, co při psaní románu prostudoval a co ho inspirovalo. Josef udělal něco lepšího – vybavil mě dvěma igelitkami k prasknutí napařenými fotokopii z knih, novin, časopisů a rukopisů, které posháněl při svých cestách po celé Americe. Na několik týdnů jsem se do nich s rostoucím vzrušením pohroužil a během té doby se prohluboval můj obdiv k síle Josefovy imaginace, s níž proměnil syrová fakta v živoucí román zaplněný životními příběhy spousty lidí, kteří kroužili kolem onoho výjimečného českého skladatele devatenáctého století, jenž – podobně jako Škvorecký – měl to obrovské štěstí, že byl na vrcholu své kariéry vystaven mohutnému vlivu právě se rodící moderní kultury.

Ke klíčovým postavám příběhu patří i několik černých Američanů, kteří u Dvořáka studovali a později si vybudovali vlastní velmi úspěšnou hudební kariéru. Nadaný houslista Will Marion Cook napsal muzikál *Catewalk*, první černošský muzikál uvedený na Broadwayi. Z Harryho Burleigha se časem stal jeden z nejoblíbenějších černošských barytonistů. To všechno bylo samozřejmě fascinující, ale jako překladatele mě zajímalo něco jiného: jak ti lidé mluvili? Jaké výrazy používali? Angličtina černých Američanů vždycky měla charakteristický nádech – ale jaký nádech to byl v devadesátých letech devatenáctého století?

Řešení jsem nakonec našel v igelitkách. Josefovi se kdesi podařilo získat nepublikovanou autobiografii, kterou Will Marion Cook na sklonku svého života sepsal zřejmě na naléhání některého z mladších členů rodiny. Jde o nestylizovaný, přirozeně napsaný text, zachovávající pádnou ráznost Cookova charakteristického vyjadřování. Pro překladatele, čelícího problémům, před nimiž jsem stál já, byl tento objev – spolu s objevem několika útržkovitých citátů z Harryho Burleigha – skutečným dárkem z nebe. To, k čemu jsem přistoupil, byl překladatelský – nebo autorský – ekvivalent klonování. Tam, kde to šlo, jsem do textu naštěpoval vybrané kousíčky skutečných promluv Willa Mariona Cooka nebo Harryho Burleigha; kde to nešlo, vyrobil jsem podle autentických citátů vlastní věty.

Stejně jsem postupoval u dlouhého monologu Jamese Huneckera, hudebního kritika a Dvořákova kolegy na Národní konzervatoři. Hunecker byl tak trochu bonviván a kromě toho, že byl pianista a kritik, zanechal po sobě také několik dnes už zapomenutých, ale naštěstí stále ještě dostupných románů, které se odehrávají právě v takovém prostředí, do něhož ho Škvorecký zasadil. Z nich jsem dokázal vyčíst – a snad i rekonstruovat – způsob, jakým tento muž mluvil, jak se vyjadřoval (trochu pedantsky, ale přesto rázně a vášnivě).⁷

Tímto způsobem – a také jinými postupy – se mi doufám podařilo přeložit román zpátky do angličtiny a posunout ho oproti české verzi ještě blíže k americkým kořenům.

Tak vznikla „druhá pracovní verze“, věrná originálu, ale obohacená pečlivým studiem Škvoreckého původních pramenů. Stále to však nebylo ono: pořád jsem neměl dojem, že se mi podařilo text skutečně „převést“ do angličtiny. A v této chvíli se do věci vložila redaktorka Louise Dennys. Rozpoznala něco, co jsme s Josefem ani jeden neviděli, protože jsme byli do textu ponořeni příliš hluboko. Rozpoznala, že je třeba udělat změny ve struktuře románu.

Proto jednoduchým srovnáním české a anglické verze zjistíte, že pořadí kapitol ve *Scherzu* a *Dvořákovi* je velmi odlišné. Škvoreckého styl psaní, který si vyzkoušel v *Miráklu* (do angličtiny se titul překládá jako „The Miracle Game“ – ano, uvědomuji si, že rafinovanost českého názvu, v němž je užito rusismu namísto českého slova „zázrak“, se ztratila v překladu) a který přivedl k dokonalosti v *Příběhu inženýra lidských duší*, staví na hře s časem; vyprávění neustále posouvá různě hluboko do minulosti a zpět do přítomnosti a tyto časové skoky, zdánlivě náhodné, jsou ve skutečnosti závislé na Dannym, jeho zážitcích a vzpomínkách, protože jeho starý život se mu v tom novém neustále něčím připomíná. Navenek se časové přesuny ve Škvoreckého románech sice mohou podobat tomu, jak s časem nakládá experimentální francouzský nový román nebo některé postmoderní práce, ale ve skutečnosti s těmito typy textu nemají nic společného. Jejich základem je spíše realismus paměti, který vychází z toho, jak paměť skutečně funguje, a který tedy nedbá na chronologii, ale jeho logika je přesto srozumitelná každému, a nemusí to být ani literární vědec.

Ve *Scherzu capriccioso* Škvorecký rozehrává podobnou hru s časem, tentokrát však pole není vymezeno pamětí jediného vypravěče. Český čtenář se v knize orientuje díky své alespoň povšechné a rámcové znalosti Dvořákova životního příběhu. Kanadský, americký či britský čtenář však pravděpodobně zná spíše Dvořákovu hudbu než jeho osudy, a původní uspořádání románu by pro něj proto bylo matoucí. Tak například první kapitola se odehrává v Dvořákových milovaných Čechách, ve Vysoké, kam jezdíval na letní byt; Dvořák hraje v kostele na varhany, když ho přijíždějí navštívit vyslanci z New Yorku – Adela Marguliesová, již doprovází Will Cook jako „návnada“ – a nabízejí mu místo na konzervatoři. Je to výborná ex-

⁷ Jedna z Huneckerových knih pojednává o Waltu Whitmanovi, jehož znal Hunecker osobně, a dosud zůstává literární klasikou.

pozice – a jako expozice slouží v obou verzích románu. V následující kapitole české verze vzpomíná na Dvořáka, který je tou dobou již po smrti, lehce namazaný hráč na tubu. Třetí kapitolu tvoří dopis Jeanette Thurberové, ženy, která založila Národní konzervatoř v New Yorku a pozvala Dvořáka, aby ji řídil; píše z Anglie svému manželovi, úspěšnému obchodníkovi, aby mu vylíčila, jak uspělo její jednání. A tak to jde dál a dál. *Scherzo capriccioso* se prohání sem a tam mezi devadesátými lety devatenáctého století a třicátými lety století dvacátého, vedeno vnitřní logikou, již je čtenář schopen sledovat, pokud má alespoň rámcovou představu o Dvořákových časech a osudech.

V angličtině to ale nefungovalo, jak mi potvrdilo několik prvních čtenářů překladu, kteří se v nečekaných časových skocích nadobro ztratili. Louise Dennys navrhla prosté řešení: změnit pořadí kapitol, a to jsme také – samozřejmě s Josefovým plným souhlasem – nakonec udělali. Koho to zajímá, může se podívat do obsahu obou verzí a udělat si jednoduché srovnání. Zjistí, že jen velmi zřídka zůstaly dvě původně sousední kapitoly pohromadě.

O tom, jaký má tato změna dopad na příběh, by se dala napsat zajímavá studie; já ale tvrdím, že právě přemístěním kapitol vnikl ze *Scherza* skutečně americký román, který získal Josefu Škvoreckému v americké literatuře stejně pevné místo, jaké mu *Příběh inženýra lidských duší* zajistil v literatuře kanadské.

Dovolím si na jednom příkladu ukázat, jak zásadně román proměnilo prosté přeskládání kapitol. Závěrečná kapitola *Scherza capriccioso* nese název Pavouk, moucha, Mistr, ptáče, motýl, Bůh a kočka. Odehrává se opět ve Vysoké a do jisté míry odkazuje k expozici příběhu. Adela Marguliesová navštíví Dvořáka, v té době již starce, a snaží se ho přesvědčit, aby se vrátil do New Yorku. Přiváží nejnovější newyorské drby, stráví s Dvořákem pár příjemných chvil, ale v podtextu prosvítá melancholická nálada Mistra, který ví, že jeho pozemská pout' se chýlí ke konci. Kapitolu uzavírá obraz, v němž Dvořák stojí na peronu a mává odjíždějící Adéle, „dokud nezmišel v kouři a v dálce“. Je to bolestně působivý konec románu; snad i proto, že Škvorecký sám si v té době velice dobře uvědomoval, že i kdyby sebevíce chtěl, šance na to strávit své poslední dny v rodném Náchodě jsou prakticky nulové.

V anglické verzi *Dvorak in Love* je tato kapitola předposlední, jako poslední je zařazena kapitola, která je v české verzi románu osmnáctá (z celkového počtu dvaceti šesti kapitol) a nese název Na březích Atlantiku. V této kapitole černošská operní pěvkyně Sissieretta Jones – postava, která v celém románu téměř nefiguruje – sedí ve svém domě na pobřeží Atlantského oceánu a po telefonu rozmlouvá s Jeanette Thurberovou. Jeanette se snaží u příležitosti 25. výročí Dvořákova úmrtí uspořádat v Cotton Clubu, slavné tančírně a Mekce jazzu v Harlemu, slavnostní večer s koncertem, na němž by vystoupili Dvořákovi bývalí žáci. V české verzi má kdosi bezejmenný zahrát jazzovou suitu, založenou na motivech z *Larga* z *Novosvětské*. V anglické verzi to není bezejmenná osoba, ale Duke Ellington, největší jazzový skladatel dvacátého století. (Je to zvláštní, ale ani jeden z nás si nepamatuje, jak se Ellington do anglického překladu dostal; mohu jen spekulovat, že po dokončení české verze románu Josef někde objevil důkazy svědčící o existenci takové skladby). V podkresu v kapitole zaznívá zvuk malého bílého člunu, narážejícího do kamenného mola, k němuž je přivázán. Sissieretta, stejně jako Jeanette, umírá na rakovinu. Dvořák a jeho žena jsou už mrtví, předčasně zemřela i Dvořákova milovaná dcera Otylka; co se však neztrácí (a právě proto je tento konec pro americkou verzi románu velmi vhodný), je nejen Dvořákova hudba, ale především jeho vliv. Tento způsob završení románu naprosto zásadně zdůrazňuje jedno jeho z hlavních témat. Představa, že Dvořák natrvalo ovlivnil americkou moderní hudbu, může vypadat bizarně, přesto není nijak neuvěřitelná: během krátké doby svého amerického pobytu vyučoval mladé muzikanty, od nichž se později učili Gershwinové, Ellingtonové a ostatní skladatelé, kteří patřili ke zlatému věku populární hudby.

O *Dvorak in Love* se příliš nepsalo; ale – co já vím – třeba právě teď někde vzniká nějaká česká studie o *Scherzu capriccioso*. Nesetkal jsem se však s žádnou recenzí, která by brala v úvahu obě verze románu současně a srovnávala jejich význam a vliv. Třeba by se toho mohl někdo ujmout...⁸

8 Já sám jsem udělal jen takový experiment – vzal jsem levné paperbackové vydání románu *Dvorak in Love*, rozřezal jsem ho a přeskládal tak, aby pořadí kapitol odpovídalo české verzi. Až budu mít čas, přečtu si to znova v této podobě, jen tak abych zjistil, jak to funguje.

Ten, kdo se pustí do skutečně podrobného čtení obou verzí, objeví i další rozdíly. Na mnoha místech jsme něco vypustili a jinde zase přidali, a s odstupem dvaceti let už si sotva vzpomenu, proč jsme k těmto změnám sáhli – vím jen, že pokaždé to bylo po dlouhém uvažování a že každou jsme s Josefem oba odsouhlasili.

Výsledkem je, že román je pevně zasazen v obou kulturách.

Už jsem vás přesvědčil, že *Dvorak in Love* je americká kniha? Před pár týdny jsem narazil na recenzi jednoho amerického kritika, který se věnuje filmu, hudbě i literatuře. Román *Dvorak in Love* četl před mnoha lety a později si ho vybavil, když uvažoval o americké kultuře devatenáctého století. Přečtu vám něco z toho, co v roce 2002 napsal o – jak sám říká – jedné z nejlepších knih o americkém umění devatenáctého století, jakou kdy četl:

„Je to nepopsatelně krásný román: veliký, neuvěřitelně dojemný, poetický román, zalidněný postavami s bohatým vnitřním životem a strukturovaný jako jazzová symfonie (a musím říci, že se mi líbí daleko více než většina jazzových symfonií). Patří ke knihám, které mě během let, kdy jsem sledoval novou beletrii, bezvýhradně nadchly. Zdá se, že se nenašlo příliš mnoho lidí, kteří by se mnou toto nadšení sdíleli, ale mně tento román připadal stejně dobrý jako romány Márquezovy nebo Kunderovy. Nemám tušení, proč se mu nedostalo větší pozornosti.“⁹

Taky jsem si tuto otázku po jejím prvním vydání kladl a kladu si ji dodnes. Na literatuře je ale skvělé, že právě tohle se může kdykoli změnit.

Z angličtiny přeložila Alena Příbáňová

SCHERZO CAPRICCIOSO – DVOŘÁK IN LOVE

Lubomír Dorůžka (Praha)

Škvoreckého román o Antonínu Dvořákovi byl pro čtenáře i kritiku značným překvapením: autor, který až dosud téměř soustavně čerpal z osobní zkušenosti a zážitků, se tu najednou obrátil k látce historické.

Dílo vyšlo nejprve česky roku 1984 v nakladatelství manželů Škvoreckých v Torontu s původním titulem *Scherzo capriccioso*. Kanadská, americká a anglická vydání z roku 1986 nahradila původní název titulem *Dvorak in Love*, který považovala za atraktivnější. Další vydání v těchto zemích následovala v letech 1987, 1988 a 1991, k nim se připojila i pozdější vydání v Holandsku a v Chorvatsku. Z archivu Literární akademie jsem měl k dispozici přes šedesát recenzí, které byly v průběhu necelého roku – od prosince 1986 do podzimu 1987 – otištěny v Kanadě, ve Spojených státech a v Anglii. Už toto číslo naznačuje, jakému zájmu se Škvoreckého dílo těší u anglicky mluvících čtenářů.

Recenzentům se nabízelo zejména srovnání s románem *Příběh inženýra lidských duší*, který měl za sebou tehdy po dvou vydáních v Kanadě, Spojených státech a v Anglii z let 1984 až 1986. V Kanadě získala tato kniha prestižní cenu kanadského guvernéra. Kanadský *Hamilton Spectator* 17.5.1987 napsal: „Bylo by těžké, řekl by si člověk, přijít po literární ceně kanadského guvernéra s knížkou podobné hodnoty. Možná to těžké bylo, ale Josef Škvorecký toho stejně dosáhl. *Dvorak in Love*, lehoučký sen, je rozkošná knížka, stejně zdařilá jako *Příběh inženýra lidských duší*. . . Je to virtuózní kousek mistra literatury.“

Nechyběly ovšem ani názory opačné, občas založené i na frapantním nedorozumění. Tak Kendall Mitchell v populárněji zaměřených *Chicago Sun Times* označil záměrnou slovní hříčku, v níž mladá Čechoameričanka si název tóniny G Dur - G major vykládá jako lidové oslovení Jeminánku, pane major! za překladatelovu chybu, kterou měl Škvorecký opravit, a shrnuje: „Toto nesouvislé a syntetické dílo nemůže nikomu sloužit ke cti.“

Největší potíže působila recenzentům konstrukce knihy s řadou mluvčích. Ti nejsou hlavními postavami příběhu, ale osvětlují

9 Citováno podle webových stránek „2 Blowhards“ (<http://www.2blowhards.com>). Autorem tohoto tvrzení je kritik Ray Sawhill. Viz také jeho recenzi románu *Dvorak in Love* na <http://wiggleroom.org/skvorecky.htm>.

Dvořáka svými pohledy tak, jak se jim za jeho amerického pobytu jevil. To bylo autorovým hlavním záměrem: nepokoušet se vstupovat do skladatelových myšlenek a pocitů, ale zaznamenávat jeho počínání v novém a pro něho překvapujícím prostředí pohledy různých pozorovatelů.

Jejich postavy však ožily natolik, že se recenzenti začali dožadovat i jejich rozvinutí a dotažení. Jonathan Keates v anglickém *Observeru* to vidí takto: „Bohužel, Škvorecký ztrácí kontrolu nad svým materiálem. Je tu příliš mnoho postav a vztahů, které vás trápí tím, že by se z nich dalo vytěžit daleko více v soustředěnějších studiích... takže vás popuzuje pocit brilantního mrhání materiálem.“ A W. L. Webb v britském *Guardianu* poukazuje na to, co je zřejmě zdrojem všech těchto kritických soudů: „Musíte se soustředit, neboť každá z 26 hustě zalidněných kapitol je vyprávěna z jiného stanoviska a je plná pohledů nazpět, informací, symbolů a témat, která jsou rozvíjena, obracena na ruby, a rekapitulována.“

Strukturu románu přirovnávají recenze často ke stavbě hudebního díla. Říká to i časopis *Van Sun*: „V jistém smyslu má román Josefa Škvoreckého něco z prvků nového koncertu. Náhlé změny místa a času působí zpočátku nesouvisle a hlasy podivných postav, které do příběhu vstupují a zase ho opouštějí, vám připadají bez souvislosti. Ale brzy, když si dáte práci, vaše ucho se naladí na vzrušující, byť nepravidelné tempo Škvoreckého příběhu a celek splývá do vzrušujícího tvaru excentrické krásy. [...] Je to tragikomedie prodchnutá hudbou a uměním, tak jak to odpovídá stejnému nadání ústřední postavy této knihy.“

Pozornější recenzenti se však vedle konstrukce knihy snaží postihnout i její hlavní záměr. Anglický titul *Dvorak in Love*, tedy Zamilovaný Dvořák, dává podnět k parafrázím typu Dvořák zamilovaný do Ameriky, Škvorecký zamilovaný do Dvořáka. A tady už recenze objevují, že ani v historickém tématu a prostředí nemusí autor rezignovat na své vlastní zkušenosti, zážitky a pocity. James Marcus v americkém *The Nation* to postihuje takto: „Scénář, předvádějící českého skladatele procházejícího se po ulicích Manhattanu roku 1892, okouzleného ragtimem a nádražím Penn, nám může připadat nepravděpodobný, ale pro Škvoreckého, který z Československa

do Kanady emigroval po sovětské invazi roku 1968, je nepochybně smutně známý. Dvořák se po dvou letech vrátil domů. Ale Škvorecký z jeho návštěvy vytěží překypující chorál hlasů: panoramatický, lyrický, vášnivý a rozverný... Román předvádí báječný druh vyprávěčské demokracie [...] Škvorecký nám dal laskavé a humánní dílo, které dává každému hlasu možnost promluvit.“

Podobné téma rozvíjí i recenze *The Varsity*, časopisu torontské university: „Když Josef Škvorecký, český romanopisec a disident, který dnes žije v Torontu, píše o Americe, jejím jazzu, a jejích otevřených prostorách, může to vadit těm, kteří vidí problémy a známky rozkladu v našich společenstvích v posmutnělém pohledu Francise Scotta Fitzgeralda (v závěru jeho *Velkého Gatsbyho*). Ale ať už se dívá očima českého jazzového fanouška, který načerno swinguje v Čechách okupovaných nacisty nebo komunisty, nebo zrakem imigranta-profesora, přednášejícího o literatuře zmateným, ale chytrým vážným Kanaďanům na universitě na okraji Toronta, Škvorecký se na tento Nový svět dívá s nezvyklým nadšením. Ať už vám to vadí nebo ne, musíte poslouchat. Protože Škvorecký vidí náš světadíl s takovým stupněm senzitivity a elánu, jaký mnozí z nás ztratili. Je to pozoruhodný úspěch. Podložen obsáhlým studiem, román se opírá o známá fakta z Dvořákova života a rozvíjí je Škvoreckého typickými kolážovými střihy a postřehy. Tvrdošíjně vzdoruje pokušení proniknout do Dvořákovy mysli, Škvorecký ukazuje, že zná hranice krásné literatury. Dvořákovu hudbu, její hluboké účinky pramenící z prostých záměrů, nekazí žádné pokusy vysvětlovat ji. [...] *Dvorak in Love*, jako většina Škvoreckého prací, ukazuje, jak otevřené vnímání, které si udrží schopnost žasnout, může najít štěstí a vytvářet velké krásné věci.“

Nejúplnější shrnutí podává patrně Terrence Rafferty v časopisu *Voice*: „Román vyvolává historii s téměř hravou snadností, tak jako hudba se záhadně může proměnit ve vzpomínky a potom ve sny s otevřenými očima, příběhy představované tak živě, že si zcela podrobí naši víru. Podtitulek knihy zní „Veselý sen“, ne „Z Nového světa“ nebo něco podobně velkolepého a vznešeného – scherzo a nikoliv symfonie, skladba s jemnou, neužitkovou strukturou devatenáctého století, ne solidní architektura katedrál a vznešených domů.

[...] Ale časy mohou lákat jako bludičky do pavoučích sítí. Autor sám konec konců vyrůstal v malém českém městě a snil o sobě jako o černém saxofonistovi, chicagském jazzmanovi. Má taková empatie skutečně nějaký význam (vycházející, dejme tomu, ze společných znaků odporu proti útlaku), nebo je dětská a marná, směšně povrchní? Krása Škvoreckého pohledu spočívá v tom, že to vidí oběma způsoby: jsou pravdy, které začínají jako žerty, a žerty, které začínají jako pravdy. Hlubokým tónem všech jeho děl je palčivá dvojznačnost jejich původu. Slyšíme to i v rozvernosti této knihy. Její poskakující, hravý operetní styl ztělesňuje jistou ironickou rezignaci před tíhou pravdy, ať už jde o portrét Dvořáka nebo o skrytý autoportrét jeho v exilu snícího životopisce. [...] Škvorecký nás vyzývá, abychom k tomuto scherzu přidali ještě další tóny a vzdali se dětskému potěšení z hudby zážitků, hře, která nevylučuje hlubší smysl, ale také na něm není závislá. Tento báječný román v nás vzbuzuje – stejně jako musel vzbudit ve svém autorovi – pocit bytí, jehož lehkost je zcela snesitelná.“

Tolik tedy anglicky psané recenze k literární stránce Škvoreckého románu o Dvořákově. Vedle takového hodnocení se tu ovšem otvírá i další problematika: pohled muzikologický. Některé recenze obsahují i tento rozměr. Vyhraněnou verzi takového pohledu přináší nepodepsaná recenze v *BC Opera Club Ensemble*: „Tato kniha je především román, který se pokouší zachytit setkání Dvořákovy slovenské (v originále Slovac) hudby s americkými spirituály. Osobně mi vadí především to, že ačkoliv kniha čerpá z některých autentických pramenů, Dvořáka popisuje především způsoby krásné literatury a zcela opomíjí hodnocení nebo rozbor hudby, o kterou zde jde.“

Takový přístup byl ovšem právě hlavním Škvoreckého úmyslem. Muzikologickou pozornost však vyprovokoval tak, že to rovněž přineslo své plody. Na počátku tohoto století vyšly už ve Spojených státech dvě knihy, které na Škvoreckého východisko navázaly a rozvinuly je dál. Dirigent Maurice Peress v knize *Dvořák to Duke Ellington* (vyšlo 2004) sleduje stopy Škvoreckým zdůrazňované dvořákovské koncepce americké hudby od Dvořákových přímých žáků přes George Gershwinu, Leonarda Bernsteina, George Antheila až k Duku Ellingtonovi. Muzikolog Michael B. Beckerman v knize

New Worlds of Dvořák, vydané roku 2003, pokračuje způsobem, který Škvorecký tak objektivně zahájil. Sleduje totiž detailně i další vlivy, jimž byl Dvořák v Americe vystaven, a objevuje přitom prameny, které Škvorecký ještě neznal. Obě knihy se na Škvoreckého román odvolávají a citují z něho, Beckerman přitom poznamenává, že je to „báječná knížka“.

České komentáře jsou pochopitelně mnohem méně četné: srovnání s počtem recenzí anglicky psaných ukazuje rozdíl v rozsahu pozornosti, jakou světovým autorům může věnovat svět daleko rozsáhlejší, než je jejich rodná země. Zůstanu tedy jen u pohledů muzikantských.

V interním okruhu našich dvořákovců nevyvolala kniha po svém českém vydání přílišné nadšení. Neodpovídala apoteóze Dvořáka nejenom jako velkého skladatele, ale ani jako génia zbaveného jakýchkoliv lidských slabostí. Ponechávala přitom stranou okolnost, že Škvorecký poprvé poukázal na Dvořákovu střetnutí s prostředím pro něho zcela novým, plným protikladů a gigantománie, ale také nových a ve světovém prostředí neznámých podnětů. Této stránky si zatím naše domácí dvořákovského bádání vůbec nevšímalo. Není také divu, neboť k takovým informacím mělo pramalý přístup. Proto je jistě pozoruhodné, jestliže Rudolf Pečman osvěžil roku 1992 Škvoreckého textem svou muzikologickou práci, kterou vydala Masarykova universita v Brně. Autora však možná ještě více potěšila stat' skladatele Jana Klusáka, otištěná v Literárních novinách roku 1992 pod výmluvným názvem Jak by skladatel chtěl, aby se o něm v životopisech psalo. Závěrečná věta zní: „Bylo by pěkné, kdyby měl dnešní skladatel za sto let nějakého svého Škvoreckého.“¹

Z muzikantského hlediska je to jistě to nejlepší ocenění.

1 Literární noviny 3, 1992, č. 3, 23. - 29. 1., s. 4

PÍSEMNÉ MATERIÁLY A KNIHY JOSEFA ŠKVORECKÉHO ULOŽENÉ V THOMAS FISHER LIBRARY PŘI UNIVERSITY OF TORONTO

Luba Frastacky (University of Toronto, Kanada)

Někdy ve druhé polovině sedmdesátých let mě ředitel Fisher Library Richard Landon jednoho dne požádal, abych vyřídila telefon s nějakým panem Škvoreckým, který hodlá knihovně věnovat jakési písemnosti. Sám totiž nedokázal vyslovit jeho jméno a domníval se, že já na tom budu lépe. A tak to všechno začalo.

Tento první darovaný celek byl dosti zajímavý. Šlo především o materiály, které vzal Josef Škvorecký s sebou, když se Zdenou Salivarovou odcházeli z Československa, a o eseje napsané během prvních let strávených v Severní Americe. Byla mezi nimi i *Velká povídka o Americe*, seriál, který vycházel nejdříve v roce 1968 v *Listech* a po jejich zániku ještě v roce 1970 v časopise *Svět práce*. Ani tam však nebyl dokončen a plánované knižní vydání stihl stejný osud jako mnoho jiných Škvoreckého prací – bylo zakázáno. Text byl nakonec vydán až v roce 1980 v nakladatelství Sixty-Eight Publishers. Další důležitou položkou bylo jedenáct rukou psaných poznámkových sešitů s první verzí knihy *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy* z roku 1970 a dalších jedenáct sešitů rukopisu *Samožerbu*, mezi jejichž stránky byly vkládány dopisy fanoušků, objednávky na knížky ze Sixty-Eight Publishers, recenze a jiné materiály. Tuto druhou sadu sešitů doprovázel i strojopis, hustě opatřený redakčními poznámkami pro knižní vydání, opět v Sixty-Eight Publishers. Pak tu byla řádka filmových scénářů, které napsal Škvorecký se zástupem různých spolupracovníků. Nejdůležitější však byla krabice obsahující dopisy, které měly zůstat veřejnosti nepřístupné – jednalo se o osobní korespondenci s českými přáteli, k nimž patřili např. Petr Den, Ivan Diviš, Lubomír Dorůžka, Egon Hostovský, Pavel Kohout, Ferdinand Peroutka, Ota Rambousek a Ludvík Vaculík. Jejich život byl už tak

dost komplikovaný a Škvorecký jim nechtěl ztěžovat situaci prozrazením toho, že jsou s ním v kontaktu. Vedle těchto dopisů obsahovala krabice i korespondenci s jinými spisovateli – s Angličany Kingsley Amisem a Grahamem Greenem, s Američany Rayem Bradburym a Allenem Ginsbergem a s Kanadankou Margaret Laurencovou. Je mi potěšením oznámit, že od jara 2005 bude tato korespondence badatelům zpřístupněna.

Několik dalších let se nic nedělo – z pochopitelných důvodů. Škvorecký byl zaneprázdněn učením na Erindale College na torontském předměstí Mississauga a ve „volném“ čase psaním; Zdena pohltila práce v Sixty-Eight Publishers, s níž jí Josef pomáhal, jak jen to bylo možné. Ale později, po pádu komunismu, začaly do knihovny proudit rukopisy – juvenilní romány, průklep strojopisu *Konce nylonového věku* z roku 1950, *Bassaxofon* z roku 1966, detektivky napsané ve spolupráci s Janem Zábranou, holografy *Prima sezóny*, *Miráklů*, *Hříchů pro pátera Knoxe*, odborné práce, rozhovory a recenze – a pak také samozřejmě nejrůznější cizojazyčná vydání jeho knih; no prostě opravdové hody.

Na konci roku 1991 roku nám Josef Škvorecký věnoval rukopis *Nevěsty z Texasu*, dále *Návrat poručíka Borůvky*, *Příběh inženýra lidských duší*, *Neuilly* a *Scherzo capriccioso*. Díky těmto materiálům můžeme posoudit, kolik přípravných prací je třeba udělat pro tak velký román, jakým je *Nevěsta*: té korespondence, těch meziknihovních výpůjček, jež je nutné vyžádat a pak na ně čekat, těch fotokopií, které je třeba obstarat, toho dohledávání, bádání, těch redaktorských dotazů, revizí, korektur...

Rok 1994 byl vcelku poklidný: přibyl nám pouze holograf *Coma* z roku 1947, *Feminine mystique*, přípravné materiály a redakční poznámky k *Scherzu capriccioso* a k *Návratu poručíka Borůvky*, spolu s anglickým překladem Paula Wilsona *The Return of Lieutenant Borůvka*. S velkým potěšením jsem si četla v korespondenci Wilson – Škvorecký, jak společně hledali výstižné výrazy, přesné stylové zabarvení, správný kontext.

1995 – Heureka! V tomto roce jsme získali čtyři sešity raných prací, zejména poesie, a rukopis autorova prvního románu *Tajemná jeskyně*, inspirovaného tehdy velmi slavným a dnes již nečteným ka-

nadským spisovatelem J. O. Curwoodem. Spolu s rukopisem se objevila strojopisná verze tohoto románu, kterou opsal a vlastnoručně ilustroval Škvoreckého otec. Pak tu byly tři krabice dramatických pokusů, další krabice rané poesie, překlady bluesových textů, poznámky k přednáškám a různé krátké eseje. Kromě toho dar zahrnoval i práce, které byly Škvoreckému předloženy k posouzení a snad také proto, aby jim pomohl k vydání.

V době relativně nedávné obdržela Fisher Library materiály nakladatelství Sixty-Eight Publishers a počítačové verze detektivek, kterými se Josef se Zdenou zaměstnávají v zimě na Floridě. Pro badatele bude určitě zajímavé udělat si o autorské spolupráci manželské dvojice obrázek prostřednictvím poznámek o časové linii či k detailům zápletky příběhu, které jeden druhému vpisují do jednotlivých verzí textu. A nejčerstvějším přírůstkem je asi jednadvacet krabic korespondence s celým světem.

A proč vlastně Fisher Library shromažďuje písemnosti autorů? Naším posláním je sbírat a uchovávat písemné prameny korespondující s předměty, jež se vyučují na torontské universitě. Zhruba před třemi lety byl na universitě zahájen mezifakultní program, který se týká historie knihy. Chceme, aby si studenti udělali jasnou představu o tom, jak vzniká kniha – od rukopisu až k hotovému „výrobku“, od různorodých poznámek a náčrtů k jednotlivým vydáním a překladům do cizích jazyků. Kromě toho jsme se zavázali shromažďovat spisy kanadských literátů. Z tohoto titulu jsou ve Fisher Library uloženy písemné materiály takových spisovatelů, jako jsou Margaret Atwoodová, Earle Birney, Mazo De la Roche, Douglas Fetherling, Alberto Manguel, Eric Ormsby, David Solway a mnozí další. Mezi nimi samozřejmě pečujeme také o rozsáhlou sbírku knih a písemností Josefa Škvoreckého.

Co říci na závěr? Jako neoficiální kurátorka Škvoreckého knih a rukopisů, či Škvoreckého fondu, jak s oblibou říkají američtí archivisté, jsem se o tomto muži dověděla spoustu věcí – že je nekonečně laskavý k novým autorům, ke staré vlasti, ke starým přátelům i ke mně samotné. A že komunističtí cenzoři měli na svou práci **příliš** mnoho času! Máme ve své sbírce několik knih, které byly zakázané, či alespoň podezřelé, že se nakazily strašlivou nemocí – škvoreckyti-

dou. Jednou z nich je publikace o papoušcích od Zdeňka Vegera. Na jedné barevné ilustraci je vidět papouška senegalského sedícího na hromádce knih. Mezi nimi je *Smutek poručíka Borůvky*. Kniha byla zakázána. V knížce Zdeňka Zapletala *Pozdě na hlasitou hudbu* hrđina na str. 139 přemítá o původu slova „Luketa“. Tohle slovo vytvořil Škvorecký, když poslouchal, jak američtí vojáci mluví o nějaké hezké ženě: „Look at that!“ nebo „Look at her!“, a použil ho v několika povídkách včetně povídky Konec Bulla Máchy. Alexandra Berková na konci své *Knížky s červeným obalem* parafrázuje poslední větu Škvoreckého *Zbabělců* a obrací ji tak, že se těší na toho kluka, kterého potká v Praze...

V čase, který mi byl přidělen, nemohu samozřejmě podrobně pohovořit o každém kartonu, ale všechny tištěné položky autorské i předmětové jsou katalogizovány a je možné je vyhledat on-line v katalogu knihovny torontské university.

Z angličtiny přeložila Alena Přibáňová

WI

LAUDATIO

Petr Čornej (Literární akademie, Praha)

Vážený Mistře, milý pane Škvorecký, vážené dámy, vážení pánové!

Nikdy jsem ještě neměl čest proslovit laudatio, několik jsem jich pouze slyšel. Teprve nyní zjišťuji, jak obtížná je to úloha v případě člověka, kterého všichni důvěrně známe díky jeho knihám, článkům, scénářům, překladům i rozhlasovým vystoupením, ať již jsme jej osobně potkávali či nikoliv. Josef Škvorecký se stal pojmem již nedlouho po dovršení Kristových let zásluhou románu *Zbabělci*, který znamená v české literatuře přelomové dílo, a to bez ohledu na kampani rozpoutanou komunistickým režimem, zaskočeným více uvolněnou politickou atmosférou, v níž se kniha objevila, než jedním nadaným spisovatelem. Po *Zbabělcích* už česká literatura nemohla vyhlížet jako dříve již proto, že román vyslovil prožitek a zkušenost generace dospívající v období sklonku protektorátu z jiného úhlu pohledu než tehdy preferovaní autoři, omámení komunistickou vizí budoucnosti. Nikoliv náhodou se *Zbabělci* stali senzací právě v čase, kdy rozhlas vyčlenil větší prostor pro jazzovou hudbu a kdy začínala vznikat malá divadla jako byly Semafor a Paravan, s nimiž oslavence spojovaly přátelské i autorské svazky.

Ani další Škvoreckého práce nevycházela zrovna lehce, vzpomeňme tu kuloárovou politickou diskusi o vhodnosti publikovat *Legendu Emöke*, onu působivou konfrontaci novodobé světece s přízemností a utilitarismem jejích nápadníků. Ale potom již následovala hotová smršť, od roku 1964 do roku 1969 každoročně jedna až tři knihy, zahrnující široké žánrové spektrum od esejů přes detektivky, povídkové soubory až k románům a novelám, mezi nimiž musím zmínit můj oblíbený *Konec nylonového věku*. Autor v nich, poučen postupy a jazykem moderní americké literatury, kterou zpřístupňoval jako překladatel i redaktor, zachytil s kritickým nadhledem, ironií a laskavostí nejen touhu po lidské důstojnosti a svobodě v těžce zkoušeném českém prostoru, ale také nenávratně zmizelý, krutý i krásný a bezděčně i vědomě idealizovaný jinošský věk. Na pozadí

smutné a ještě smutnější doby zní saxofon, vyslovující úzkosti i naděje duše, jež touží po lásce a volnosti, dívky jsou krásné, žádoucí a nedostupné, hvězdy filmového plátna pak okouzující. Ostatně k filmu měl a má Škvorecký blízko; ve druhé polovině šedesátých let vznikají podle jeho próz a námětů televizní i filmové scénáře; za všechny uvádím *Flirt se slečnou Stříbrnou*.

Potom jsme se my, co zůstali v Čechách a na Moravě, setkávali s Škvoreckého díly a činnostmi jinak: V podobě pokoutně šířených kopií dvou kapitol *Tankového praporu*, otištěných kdysi v časopisu Plamen, v podobě ohmataných knížek nakladatelství Sixty-Eight Publishers, jež založil spolu s manželkou Zdenou Salivarovou, i v podobě samizdatů, chvatně pročítaných během jedné jediné noci. Především díky Škvoreckým nikdy zcela nezmizela vazba mezi domácí a exilovou literární tvorbou. Ale o tom všem i o jeho dalším kanadském působení se tady v uplynulých dvou dnech mluvilo a nepochybně bude mluvit i nadále.

Ještě před konferencí jsem se zamýšlel, v čem tkví nesporný úspěch a přitažlivost Škvoreckého díla. Nevím, zda se mnou bude souhlasit jubilant, případně publikum v tomto sále. Domnívám se však, že Josef Škvorecký dokázal jako nikdo jiný propojit mikrokosmos provinčního českého města s pohnutými osudy a dějinnou zkušeností celé české společnosti, včetně její exilové složky, žijící už v jiném, globalizujícím se světě. Učinil tak civilně, s ironicky nastaveným zrcadlem, v němž ztrácí patetický rozměr protinacistický odboj, Pražské jaro se svými protagonisty, exulantské spolky i sám vypravěč, zato do popředí vystupuje individuální lidská zkušenost. Neokázalý a plachý Danny Smiřický, autorovo alter ego, se tak stává personifikací českého příběhu od soumraku první republiky až do sklonku 20. století. I proto zastínil v obecném povědomí kdysi slavné majitele náchodského panství, od nichž si vypůjčil jméno.

Dny kolem svátku knížete Václava mají v náchodských dějinách zvláštní kouzlo. V neděli 29. září 1437 obsadil město a hrad na dlouhý čas dobrodružný šlechtic Jan Kolda ze Žampachu, později oblíbená postava pokleslých romantických příběhů. V sobotu 27. září 1924 se v Náchodě narodil Josef Škvorecký. Dnes, ve čtvrtek 23. září 2004, jsme tu svědky slavnostního aktu. Všichni víme, že Josef

Škvorecký kdysi učil na školách v Broumově, Polici a Hořicích, jako pedagog vyučoval tvůrčí psaní a dějiny i teorii filmu na universitě v Torontu. Po listopadu 1989 zaštitil svým jménem soukromé humanitní gymnázium v Praze a posléze též Literární akademii, soukromou vysokou školu, jejímž stěžejním studijním oborem je tvůrčí psaní. Je proto v logice věci, že se právě Literární akademie rozhodla udělit doktoru filozofie Josefu Škvoreckému u příležitosti osmdesátých narozenin jako výraz úcty k jeho celoživotnímu uměleckému a učitelskému působení i pevným morálním postojům čestný titul magistr umění.

MOJI GENIÁLNÍ PŘÁTELÉ

Vladimír Nosek

Dostal jsem od pořadatelů příjemný úkol zavzpomínat nehledanými slovy – jak říkají básníci – na našeho oslavence, který se dožil stejného věku jako já. To je nejzajímavější: oběma nám letos bylo osmdesát let! A v tomto věku mám vzpomínat na léta minulá? S mou bílou hlavou už to nepůjde snadno, ale pokusím se.

Klidně a směle a s notnou dávkou chlubitosti mohu říci, že jsem měl v životě výjimečné štěstí na osobní a navíc přátelská a ještě navíc kamarádská setkání s lidmi, o kterých nejen já sám soudím, že jsou geniální.

O genialitě říká slovník naučný toto: „Duševní vlastnost, mimořádné tvůrčí nadání, zvláštní vědecká nebo umělecká tvůrčí schopnost, dílo vytvořené s největší duchovní schopností.“ Tak.

A z řečeného vyplývá, že z mých známých, přátel, kamarádů a spolužáků odpovídají definici geniality mnozí. Pavel Bayerle, magistr farmacie, geniální hudebník, skladatel moderní hudby a dirigent. Vratislav Blažek, geniální spisovatel, textař kouzelných písní, scénárista, básník, satirik a recesista. Jaroslav Celba, geniální skladatel moderní, ale i církevní hudby, a navíc hudby k televizním večerníčkům, na které se dívají všechny generace. Luděk Pachman, trochu zapomenutý náchodský spolužák, geniální matematik, mezinárodní šachový velmistr, ale i hudebník – pianista, houslista a nezapomenutelný iniciátor školních taškařic.

Vladimír Šilhánek, geniální stavitel přehradních nádrží ve švýcarských Alpách a navíc výtečný hudebník. Libor Volný, geniální básník, skromný, náchodský „Jaroslav Seifert“, jak mu jeho přátelé říkají. A pak ještě jeden, o kterém budu hovořit za chvíli.

Ti všichni se vyznačují ještě jednou neobyčejnou lidskou vlastností. Přes veškerou svoji genialitu zůstali skromnými lidmi. Ani jeden z nich se nechlubil světskými poctami, jichž se jim všem dostalo. A kdykoli jim byly nějaké uděleny, nikdy jsem se to nedozvěděl od nich samotných.

Všichni jmenovaní šli vedle mě v různě dlouhých životních údobích. Ale žádnému se nepodařilo – až na jedinou výjimku – kráčet

s mojí maličkostí celých sedmdesát let. A tou výjimkou je dnešní oslavenec, věrný kamarád a přítel z největších, Pepík Škvorecký.

Vzájemně se doprovázíme od roku 1933 až dosud. Někdy častěji, někdy méně často. Po jeho odchodu do Kanady si píšeme, ale vídáme se už docela málo. Jedna věc je jistá – o genialitě našeho Josefa není a nikdy nebylo nejmenších pochyb.

Z jeho skromných začátků vedoucího redaktora náchodského časopisu Slovo má mladý severovýchod připomenu vynikající článek „Good-bye, Mr. Churchill!“. A pak už přišly desítky knih a stovky článků napsaných nejen doma, ale i v zahraničí. V Kanadě se stal světově proslulým nejen jako spisovatel, ale i jako odborník na americkou literaturu. Získal řadu vyznamenání, a když mu nově zvolený prezident Havel udílel Řád Bílého lva, byli jsme dojati všichni.

Na svůj náchodský původ, na své spolužáky a kamarády Josef Škvorecký nikdy nezapomněl. Vědí to všichni, kdo čtou jeho knížky, naposledy například *Swing na malém městě*, který vypráví o náchodském orchestru Miloslava Zachovala a o přátelích hudebnících. Mně nejbližší jsou *Zbabělci*: úvahy, které Danny sprádá každý večer před spaním, jsou mistrovská předznamenání Josefovy spisovatelské geniality.

A tak, Josefe Škvorecký, už nevím, co bych ještě dodal. Nestal jsi se geniálním matematikem (v duchu vidím, jak se chechtáš), ani hudebníkem, ani stavitelem přehrad, natož šachovým velmistrem. Ale to vůbec nevádí. Jsi světově uznávaným spisovatelem a navíc jsi zůstal skromným člověkem a kamarádem na věčné časy. (Dovolím si dokončit: A nikdy jinak... Tady se to kupodivu hodí.) Za to ti děkuji jménem náchodských kamarádů a spolužáků. A hlavně jménem jednoho spolužáka, víš, toho už od páté obecné!

A věrná choti Zdeni, neboj se, na tebe jsem taky nezapomněl. I ty patříš do skupiny geniálních. Ze zpěvačky, herečky a tanečnice ses stala uznávanou spisovatelkou a hlavně nakladatelkou. Však tvůj muž dobře ví, že bez tebe by šlo to vydávání knih opravdu hodně ztuha. A tak jste se naštěstí v manželství hodně a vhodně doplňovali a já vám přeji, ať vám to tak společně ještě dlouho a dlouho vydrží. A hodně zdraví k tomu!

MILÝ ERROLE!

Lubomír Dorůžka

Milý Errole,

můžu to tak říct, i když nevím, jestli je to to správné oslovení. My jsme si vlastně nikdy nijak neříkali – snad proto, že jsme si ani tolik říkat nemuseli. Stačilo nám, co o sobě víme, a slovní potvrzování této skutečnosti nám bylo oběma proti mysli. Teď jsem však byl dohnán k tomu, abych k Tobě promluvil na veřejnosti, a tak se z toho musím nějak vylhat. Takže to zkusím přehodit na někoho jiného – třeba na všechny ty naše vrstevníky i jejich následovníky, kteří se na mě od té doby, co tu nejsi, obracejí, abych Ti vyřídil jejich vzkazy a poděkování.

Před čtyřiapadesáti lety, osm let předtím, než vyšli *Zbabělci*, jsi mi ze svého profesorského vyhnanství v Hořicích napsal, že by ses chtěl stát Fitzgeraldem naší generace. Srovnání jsou obtížná, ale mám dojem, že naše generace u nás doma prožila více otřásajících proměn, než ta Fitzgeraldova v Americe. Válku a nacistickou okupaci, krátký nylonový věk, komunistické babylonské zajetí s osobitou atmosférou čepičkovské vojny, kolotoč Pražského jara, vpád soudružských armád a v Tvém případě i odchod do emigrace a nutnost vyrovnat se se zcela novými podmínkami. Tohle všechno jsi zachytil tak, že by Tě Fitzgerald, kronikář generace jiných osudů a prostředí, přijal za vlastního bratra, vystaveného jiným a snad i tvrdším zvrátům. Za to Ti k Tvému překvapení děkovali i kluci z docela jiného prostředí a zázemí, třeba i autentičtí příslušníci hrdé dělnické třídy, Tvoji spolusloužící z tankového praporu v Milovicích. Vzkazy od Tvých čtenářů, které docházely po Tvém odchodu ke mně, překypovaly díky, jak jsi za ně dokázal vyjádřit jejich zážitky.

Nejsou to ovšem jen vzkazy od nich. Ty jsi jejich osudy ztvárnil tak, že se s nimi mohli ztotožnit i čtenáři z jiného prostředí i z jiných generací. Pro jazzového barytonsaxofonistu světového jména Gerryho Mulligana znamenali Tvoji *Zbabělci* překvapující objev, že někde v zemi, kterou ani nedokázal přesně umístit, žili kluci, kteří

o životě, o holkách a o muzice smýšleli, cítili a mluvili přesně tak, jako v mládí on. Anglického jazzrockového kytaristu a saxofonistu Anthonyho Thithelswaita podnítila četba Tvých povídek k tomu, aby se osobně vydal do Náchoda a setkal se s Marií Dreslerovou, jejíž fotografií ozdobil své CD. Kanadská rocková skupina Hugh March Band zakomponovala do své nahrávky Tvou verzi nacistických zákazů synkop a jazzových zvuků. Povídkou o exkomunikaci potápky Bulla Máchy se inspirovali i představitelé u nás dnes stále ještě provokujícího proudu, jako jsou Tři sestry. Včera jsme na konferenci slyšeli příspěvek pana Kristensona ze Švédska. Narodil se 11 let po tom, co válka skončila, a viděl ji jen ve vyhroceném černobílém kontrastu, ale Tvoje práce mu ji najednou oživila v bohatě mnohabarevné paletě.

A úplně nejnovější perličku. Michal Pavlata, účinkující v dvouhodinovém pořadu z Tvých textů, který zítra poběží na Vltavě, slyšel před několika dny v metru rozhovor dvou snad ještě ani ne teenagerů o tom, že na svou osmdesátku přijedeš domů. „A kde se to bude slavit?“ zněla otázka. A odpověď prý mu vzala dech: „Asi v těch jeho Zbabělovicích.“

Takže to, co jsi napsal, žije, působí a oslovuje i ty, pro které by Tvé zážitky měly vlastně být dobou i prostředím nesdělitelné. K tomu Ti za ně můžu nejen gratulovat, ale taky popřát, abys to sám mohl ještě dlouho sledovat. Za sebe Ti to snad opravdu říkat nemůžu.

PODĚKOVÁNÍ

Josef Škvorecký

Paní rektorko, kolegyně a kolegové, dámy a pánové,

pocita, které se mi dnes dostalo, není první čestná akademická hodnost, již mi udělila vysoká učiliště v České republice, v Kanadě a ve Spojených státech. Ale říkám vám upřímně, že ze všech, které vykazují ve svém *curriculu vitae*, mě tento titul těší nejvíc. Povím vám proč.

Odedávna jsem přesvědčen, že jeden z hlavních důvodů, proč se u nás zhroutil totalitní režim, bylo to, že *legálně* bylo možné dopracovat se úspěchu a s ním spojené zasloužené renumerace jen uměním – pokud byl člověk ochoten respektovat omezení, která starý režim umělcům ukládal, a pokud se umělci podařilo proklouznout bez nehody cenzurní sítě.

Lidé ovšem mají různé talenty, nejen umělecký. Jenomže těmi ostatními talenty – pokud člověk nebyl aktivním členem oné významné organizace – bylo možné dosáhnout ne snad úspěchu, ale alespoň vydělat slušné peníze pouze *nelegálně*. Obchodní talent šlo se značným ziskem uplatnit jenom na černém trhu, lékařský talent, když si doktor doplňoval příjem úplatky, talent v některém ze žádaných řemesel, pokud se řemeslník nebál brát melouchy, a když se nebál, musel v pracovní době odpočívat, protože jakmile ve státním podniku padla, čekala ho perná práce. Že jsem v tomhle podezření měl pravdu, ukázalo skutečně bouřlivé uplatnění těch jiných talentů, nejen těch uměleckých, po Sametové revoluci.

Tehdy, jenom několik dní po umíráčku starého režimu vyzváněním klíči, dostal jsem zprávu z Prahy, kde mi člověk, jehož jsem neznal, oznamoval, že spolu s kamarády založili Společnost Josefa Škvoreckého a že se v budoucnu hodlá pokusit založit soukromé gymnázium. Které, když to dovolím, ponese rovněž mé jméno. Autor té zprávy se jmenoval Václav Křištof. A doslova než jsem se nadál, přišla žádost, abych Václavu Křištofovi souhlas s použitím svého jména pro nové gymnázium poslal písemně, ověřený notářem, neboť

otevření školy je na spadnutí. Byl jsem tenkrát právě v Ottawě, kde jsem žádné notáře neznal, ale šlo vlastně jen o potvrzení autentičnosti podpisu, a to mi za pět dolarů vystavil nějaký notář vedle hotelu. Netrvalo dlouho a gymnázium bylo v plném provozu.

Při další návštěvě v Praze jsme se ženou navštívili a mluvili jsme se studenty. Asi po roce přijel do Toronta tehdejší ministr Zieleniec se skupinou filmařů z České televize. Kameraman té skupiny se mi pochlubil, že jeho dcera studuje na „mém“ gymnáziu. „No a jak se vám to gymnázium zdá?“ zeptal jsem se. „Je dobré?“ „Je výborné,“ pravil ten kameraman. „Holku nechali v pololetí propadnout z angličtiny a z češtiny.“ To mi potvrdilo, že ač jde o soukromý ústav, kde rodiče musí svým dětem platit školné, mohlo by být „moje“ gymnázium vysoce kvalitní. Opět netrvalo dlouho a byla tu vyšší odborná škola tvůrčího psaní. A nakonec, podle starého úsloví *Finis coronat opus*, je tu Literární akademie, rovněž s mým jménem v adrese. Vysoká škola humanitního směru, v době, která podle klamného mínění mnohých přeje pouze přírodním vědám a technice

Spiritus agens tohoto pozoruhodného úspěchu byl člověk, obdařený talentem podnikatelským a organizačním, Václav Křištof. Teprve demokracie mu umožnila ten talent pořádně rozvinout a on se s pohotovostí a odvahou chopil šance, jakou demokracie nabízí.

Takže opakuji: *Finis coronat opus*. Přál bych si, aby republika měla co nejvíc takových lidí, jako je ředitel téhle vysoké školy.

A proto mám z akademické hodnosti, kterou mi Literární akademie dnes udílí, radost větší než ze všech předchozích poct, kterých se mi dostalo.

Děkuji Václavu Křištofovi a všem jeho milým pomocníkům, kteří se podíleli na přípravě konference, Michalu Přibáňovi, Iljovi Matoušovi, Lubě Fraštacké a všem ostatním.

A vám, milí přátelé, kteří se zabýváte mými knihami a vážili jste cestu do mého rodného města z Prahy, z několika evropských zemí a dokonce až z Kanady, děkuji za váš zájem a za to, že jste tady.

MÍSTO DOSLOVU

MÍSTO DOSLOVU

NÁVRAT DO PORT ARTURU

Michal Příbář

Když přijel roku 1990 Josef Škvorecký s manželkou Zdenou Salivarovou po letech exilu domů poprvé, čekaly ho na Ruzyni kromě přátel i televizní kamery a jazzová kapela, noviny o jeho přiletu informovaly na prvních stranách a v rodném Náchodě mu udělili čestné občanství (tehdejší starosta Čermák mu druhou polovinu svého projevu zahrál stylově na saxofon). Zatím poslední návštěva, při které jeden z našich nejvěhlasnějších exulantů koncem září minulého roku oslavil své osmdesáté narozeniny, byla té první překvapivě podobná. Jenom kapela na Ruzyni nehrála; duchovní otec legendárního tenor-saxofonisty Dannyho si ji musel přijet poslechnout do náchodské (neméně legendární) restaurace Port Artur. Do té, v níž Benno počátkem května 1945 prohlásil, že „revoluce se vodkládá na neurčito“, a koncem listopadu 1958 tak zahájil Škvoreckého literární dráhu.

Škvorečtí zde více než čtyři roky nebyli a nad loňskou cestou velmi váhali. Zdravotní komplikace a obavy z nich zdržovaly jejich rozhodnutí téměř do poslední chvíle, takže i Václav Křištof, výkonný ředitel Literární akademie, který se staral o program návštěvy, si mohl být až v neděli 19. září opravdu jist, že jeho úsilí (diplomacie střídaná nenápadným nátlakem) nepřišlo nazmar. Škvorečtí si přáli mít v programu hodně času na odpočinek a co nejvíce soukromí, ovšem původní iluzi, že by jejich přilet mohl zcela či téměř uniknout pozornosti médií, bylo nutno opustit již na letišti. V Mladé frontě Dnes oznámili Škvoreckého přilet dokonce s předstihem a autora označili za „žijící legendu české literatury“. Kliše, řeknete si. Nicméně...

Nicméně se zdá, že podstatná část veřejnosti Josefa Škvoreckého vidí právě s touto nálepkou. *Zbabělci*, *Prima sezóna* či *Příběh inženýra lidských duší* jsou dnes už klasická díla české literatury, která autora nezpochybnitelně charakterizují. Málokdo nečetl „něco od Škvoreckého“, ale málokdo četl něco novějšího, nelegendárního. Což platí nejen o čtenářské obci (Škvorecký ovšem má své „věrné“,

a nejen ve své generaci), ale možná i o odbornících, kteří se sjeli do Náchoda, aby autorovy narozeniny oslavili svojí účastí na mezinárodní konferenci, věnované jeho životu a dílu. Samozřejmě bych si nedovolil podezírat desítky bohemistů z Čech, Spojených států, Kanady, Nizozemí, Švédska, Polska, Ruska, ba i z Gruzie, kteří na konferenci přijeli, že neznají *Nevysvětlitelný příběh* nebo *Pulchru*. Ale pouhý letmý pohled do programu konference prozrazuje, že předmětem i odborného zájmu zůstává zejména Dannyho penta, hexa, či již dokonce heptalogie. Přesto došlo i na *Scherzo capriccioso*, román, který má autor sám velmi rád a nerad se vyrovnává s jeho zdrženlivým domácím ohlasem, a došlo i na *Pulchru*, která měla téměř zdrcující recenze, ale která možná nejprůzračněji dokládá autorův otevřený způsob hry se čtenářem: fotbalisté by nejspíš řekli *vabank*: buď, anebo. „Škvoreckologové“ a „škvoreckomilové“ (termíny Jiřího Trávníčka) by se v soudu nad *Pulchrou* možná rozešli, na konferenci však naštěstí přijeli jedni i druzí.

Přinesla-li konference něco prospěšného literární vědě (či alespoň zmíněné „škvoreckologii“), to si jako její spolupředseda nemohu troufnout posuzovat. Možná si ale mohu dovolit dodatečně přiznat, že nešlo jen o to. Původním záměrem pořadatelů bylo pozvat ve stejnou chvíli na jedno místo Škvoreckého přátele z různých dob a z různých světadílů, a také literární vědce a další odborné zájemce, kteří se Škvoreckého knížkami zabývají proto, že je mají rádi. Nakonec se někteří z nejvýznamnějších omluvili. Nepřijel Sam Solecki, profesor Torontské university a autor vůbec první monografie věnované Škvoreckého dílu. Ale přijel z téže university Michal Schonberg, autor příští monografie, už léta připravované. Nepřijela Markéta Goetz-Stankiewiczová, jejíž manžel se musel podrobit závažnému lékařskému zákroku, ale přijela Helena Kosková, jejíž knížku o Josefu Škvoreckém vydala letos na jaře Literární akademie. Přijela Luba Frastacky (doma ovšem můžeme říkat Fraštacká), která jako knihovnice Fisher Library pečuje o Škvoreckého osobní fond plný knih, korespondence a zejména rukopisů, včetně těch nepublikovaných. Nepřijel Anthony Weller, jazzman a romanopisec, který alespoň poslal příspěvek, ale přijel – a zřejmě největší hvězdou konference se stal – Paul Wilson, překladatel, který anglicky mluvícím čtenářům

zprostředkoval nejeden Škvoreckého román: na konferenci hovořil o své práci na překladu *Scherza*, jež anglicky vychází pod titulem *Dvorak in Love*. Hovořil téměř bezchybnou, přesto osobitě půvabnou češtinou, a byl jediný, komu předsedající zapomněla odebrat slovo po vymezených dvaceti minutách, neboť se sama zaposlouchala...

Mezi pozvanými byli i oba prezidenti. Václav Havel bohužel přijet nemohl (se Škvoreckými se setkal až dodatečně v Praze), zato Václav Klaus přijel ve středu 22. září již na dopolední zahájení a ve svém vystoupení vyjádřil to podstatné, kvůli čemu se konference vlastně konala: že totiž Josef Škvorecký není jen čteným, a proto významným spisovatelem, ale především významnou osobností našich moderních – tedy nejen literárních – dějin.

Před zahájením konference mi připadalo zvláštní, že by se jí měl Josef Škvorecký aktivně zúčastnit. Báľ jsem se, že účastníci nebudou zrovna nadšeni tím, mají-li své kritické soudy konfrontovat s autorem přítomným v sále. Ale báľ jsem se zbytečně. Autor to vyřešil rozumně – přítomen byl slavnostnímu zahájení, a to jen prvním třem referátům, a potom chodil výběrově na vystoupení svých přátel. V rozpacích nad tím nikdo být nemusel (a myslím, že ani nebyl).

Kontroverzních okamžiků se podle očekávání mnoho neurodilo, a pokud nastaly, byly věcné, nikoli osobní. Jeden příklad za všechny: Viktor Šťástka ve svém příspěvku uvažoval o „paralelních světech“ *Legendy Emöke*: jeho svrchované teoretický přístup narazil na přístup pamětnický, resp. na vzpomínku překladatelky a Škvoreckého dlouholeté přítelkyně Jarmily Emmerové, jinak též svědkyně inspirace uvedené novely, prvních úvah a vzniku prvních řádků. Takže jsme si mohli znovu uvědomit to úžasné kouzlo literatury, že totiž každý text vzniká vždy znovu každému novému čtenáři právě před jeho očima. *Legenda Emöke*, jejímuž vzniku byli kdysi přítomni Škvoreckého přátelé, zřejmě není táž, kterou čtou jeho o dvě generace mladší čtenáři počátkem jiného tisíciletí...

Konference vyvrcholila společenským večerem, který moderoval Michal Viewegh a na němž vystoupili Eva Pilarová a Jiří Suchý, Jiří Dědeček, Ondřej Kepka, Alexandra Berková a mnozí další. Hrál zde Swing Sextet, tedy pokračovatelé legendárního náchodského (nebo kosteleckého?) Zachovalova orchestru, a přímo na jevišti

přišli jubilantovi poblahopřát bývalý náhodský starosta Miroslav Čermák, současný starosta Oldřich Čtvrtečka a Škvoreckého významní přátelé – Vladimír Nosek, ten, jehož příběh kdysi inspiroval vznik novely *Bassaxofon*, a také překladatel a hudební publicista, jen o půl roku starší Lubomír Dorůžka. V sále byli přítomni další: Vladimír Šilhánek, Bohumír Španiel, Libor Volný, Boris Mědílek, a možná i Marie a Irena... Uskutečnily se i křtiny prvního svazku Škvoreckého nově připravené bibliografie. Večer vyvrcholil udělením čestného titulu magistr umění: obřad nepostrádal obřadnost, patos chvíle však nebyl ani umělý, ani nesnesitelný.

Nedaleko od Městského divadla Josefa Čížka, kde se celá akce konala, měli škvoreckologové i škvoreckomilové další možnost odborných či literárních rozkoší. Torontská Fisher Library spolu s Literární akademií připravily v náhodském muzeu (za účasti jeho pracovníků) výstavu nazvanou *Alias Errol*, která představila méně známé stránky Mistrova života a díla. K vidění byly některé Škvoreckého juvenilní rukopisy, zahraniční vydání jeho děl, ukázky z korespondence, vystaveny byly i dokumenty o tom, jak se v sedmdesátých letech státní banka „snažila“ vyplatit Škvoreckému honoráře a odstupné za knížky, které byly roku 1970 vyřazeny z edičních plánů. Po celých pět let bylo pro autora v bance deponováno více než 12 000 Kčs – a on si pro ně nepříjel... K vidění byla i kopie dopisu z Městské vojenské správy v Praze, která se v roce 1970 dozvěděla, že se autor zdržuje bez povolení v cizině a žádala Svaz spisovatelů (ještě ten Seifertův) o potvrzení této informace. Dostalo se jí odpovědi, že Mistrův pobyt je prozatím legální – v trvalejší platnost tohoto výroku však ani pisatel odpovědi Petr Pujman nejspíš nevěřil.

Jakýmsi „bonusem“ *dvoudenní* konference bylo *třetí* dopoledne, tedy pátek 24. září, kdy se zvláště zahraniční účastníci vypravili po kosteleckých stopách Dannyho Smiřického. Akce, kterou připravila ředitelka náhodského okresního archivu Lydia Baštecká, bývá sice obvykle určena školní mládeži, ale tentokrát se i seriózní badatelé přinejmenším středního věku rádi podívali do míst, kde bydlela Irena, kde Marie, kde stávaly lázně, v nichž se Rost'a Pitterman propadl za Marií do vany... Jako by ona neproniknutelná hranice mezi světem reálným a fiktivním náhle ani neexistovala. Pak se účastníci přiblí-

žili na dohled hospodě zvané Port Artur, z právě zaparkovaného auta vystoupil bělovlasý Danny Smiřický, z oken hospody se ozval jazz, na který stačila skvělá tříčlenná studentská kapela (ovšem z Ústí nad Orlicí, to jediné nebylo stylové), a když vešli dovnitř, čekali na ně kromě Dannyho s manželkou i Fonda a Rost'a Pitterman (vystupující zde ovšem pod pseudonymy Vladimír Šilhánek a Bohumír Španiel). V té chvíli už málokdo věděl, zda přijel do Náchoda na konferenci, nebo jestli se stal bezděčným hrdinou *Zbabělců* po šedesáti letech...

Namísto tečky jeden nestoudně odposlechnutý hovor. V kavárně hotelu Beránek sedí několik návštěvníků zřejmě již důchodového věku. Z řeči vyplývá, že leccos zažili, viděli kus světa, občas museli odněkud někam uprchnout, občas jim režim poněkud ohnul záda. Jejich dvacáté století je prostě poznamenalo mnoha myslitelnými i nemyslitelnými způsoby. Sedí a debatují. Skeptikové mezi nimi tvrdí, že *doba udělala Škvoreckého*. Nebýt komunistů, patřil by možná k lepšímu literárnímu průměru – to oni z něho nechtěně udělali osobnost. Ti druzí tvrdí, že *Škvorecký udělal dobu*. Jaký by byl konec padesátých let bez *Zbabělců*? Jaká by byla šedesátá bez *Sedmiramenného svícnu*, bez *Hořkého světa*, bez *Lvíčete*? Jaká by byla normalizace bez těch několika knížek ze Sixty-Eight Publishers, ke kterým se nám tehdy podařilo šťastně dostat?

Nezůstal jsem do konce, tak nevím, k čemu dospěli.

Sám v tom mám docela jasno.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Konference o životě a díle Josefa Škvoreckého se konala u příležitosti autorova životního jubilea od středy 22. září do pátku 24. září 2004 v Městském divadle Josefa Čížka v Náchodě. Uspořádala ji Literární akademie (Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého, s.r.o.) ve spolupráci s Ústavem pro českou literaturu AV ČR, českým centrem PEN klubu a Městským úřadem Náchod. Význam celé akce (ale zejména význam Josefa Škvoreckého nejen pro soudobý literární život) stvrdil svou účastí na konferenci a zahajovacím proslovem prezident ČR Václav Klaus.

Sborník z konference zahrnuje převážnou většinu příspěvků přednesených v rámci odborného programu. Nepublikovat texty svých vystoupení se rozhodli pouze Lydia Baštecká, která hovořila o náchodském kulturním životě v době Škvoreckého „literárního dospívání“, a Václav Šašek, který připomněl práci na společných filmových a televizních projektech. Naopak navíc jsou zařazeny příspěvky Markéty Goetz-Stankiewiczové, Joanny Goszczyńské, Anthony Wellera a Jany Čeňkové, které z různých důvodů nemohly být předneseny přímo na konferenci.

Uspořádání jednotlivých studií a referátů v tomto sborníku pochopitelně neodpovídá programu konference, limitovanému řadou vnějších okolností. Do prvního oddílu jsme zařadili hlavní referáty a další studie, nahlízející Škvoreckého dílo či jeho jednotlivé prvky v obecnějších souvislostech. Analytické příspěvky soustředěné k jednomu dílu (či k jedné linii Škvoreckého tvorby) a méně rozsáhlé komparativní studie jsou zahrnuty do oddílu druhého. Třetí oddíl obsahuje vzpomínky, úvahy, texty esejistické povahy a drobnější, víceméně informativní příspěvky. Čtvrtý oddíl se zabývá filmovými, televizními a hudebními adaptacemi Škvoreckého díla a oddíl pátý problematikou jeho překladů do jiných jazyků (tento oddíl je doplněn zprávou o autorově osobním fondu v knihovně Torontské university). Na závěr jsme připojili text *laudatiae*, které přednesl prorektor Literární akademie Petr Čornej u příležitosti udělení čestného titulu magistr umění Josefu Škvoreckému, a dvě z mnoha přednesených gratulací. Jubilantova děkovná řeč svazek uzavírá.

Poněkud netypickým doprovodem odborné publikace jsou ilustrace, které jsme se rozhodli zařadit jako autentické svědectví o průběhu prvního dne konference: Mojmir Jahoda na nich pracoval přímo během jednání...

Sborník vychází téměř na den přesně jeden rok po konání konference. Nezbyvá tedy, než ho Josefu Škvoreckému věnovat nikoli k osmdesátým, nýbrž již k jednaosmdesátým narozeninám.

REJSTŘÍK

- Abuladze, Tengiz
Pokání 212
- Aciman, André 199
- Adamovič, Ivan 245
- Agel, Henri 309
- Amis, Kingsley 373
- Antheil, George 370
- Apollinaire, Guillaume
Pásmo 26
- Aristofanes 23
- Armstrong, Louis 324
- Arnim, Bettina von 30
- Aškenazy, Ludvík 161
- Atwoodová, Margaret 374
- Auerbach, Erich 165
- Augustinus, Aurelius sv. 202, 205
- Ayfre, Amedee 309
- Ažajev, Valentin
Daleko od Moskvy 180
- Babel, Isaak Emmanuilovič 333
- Babs, Alice
Swing it, magistern! (Celá škola tančí) 278–279
Zpívající děvče 279–280
- Bagin, Albín 82, 166, 167
- Bachtin, Michail 154
- Baldwin, Nigel
Bassaxofon (rozhlasová hra) 325–327
- Barthes, Roland 309
- Bašó 207
- Baštecká, Lydia 394, 397
- Bazin, Andre 309
- Bažov, Pavel Petrovič 333
- Beckermann, Michael B.
New Worlds of Dvořák 370–371
- Beckett, Samuel 26, 202, 205
- Bednár, Alfons 167–175
Hodiny a minuty 168–169, 175
Novely 171, 173
Sklený vrch 171, 173, 175
Slnko v sieti (scénář) 168, 169, 174
- Bednár, Kamil 55
- Běhounek, Kamil 288
- Bělič, Jaromír
Nástin české dialektologie 295
- Bellow, Saul
Herzog 32
- Bělohradská, Hana 129
- Bělohradský, Václav 216, 320
- Bělov, V. 333
- Bělyj, Andrej 158
- Beranová, Jana 343, 345
- Berg, Alban 324
- Berková, Alexandra 393
Knížka s červeným obalem 375
- Bernstein, Leonard 370
- Bettetini, Gianfranco 309
- Binar, Ivan
Host a ryba 238
- Birney, Earle 374
- Blatný, Ivan 222
- Blatný, Lev
Smrt na prodej 59
- Blažková, Jaroslava
Jahniatko a grandi 168
Nylonový mesiac 168, 174
- Bočan, Hynek 16
- Bolek, Anton 166
- Bondy, Egon 221
- Bonosky, Philip
Hořící údolí 71

- Booth, Wayne 213
Bradbury, Malcolm
The Modern World. The Great Writers 50
Bradbury, Ray 26, 72, 248, 373
451° Fahrenheita 262
Breughel, Pieter st. 47
Brink, André 45
Brodský, Jaroslav
Řešení Gamma 19
Broch, Hermann 223
Brousek, Antonín 222
Brousek, Antonín – Škvorecký, Josef
Na brigádě 232
Bruyn, Edgar de 292, 293, 356
Brychta, Jan 17
Březina, Otokar 331
Březovský, Bohumil 55
Buber, Martin 66
Bulgakov, Michail Afanasjevič 180, 188
Burleigh, Harry 362

Cervantes Saavedra, Miguel de
23, 258
Cinger, František 246
Clemens, Samuel Langhorne
viz Twain, Mark
Coetzee, J. M. 344
Collier, Graham
Bassaxofon (hudba
k rozhlasové hře) 325–327
Conrad, Joseph 28, 45, 50, 219, 231
Na očích západu 211
Srdce temnoty 51, 208
Tajný agent 51
Cook, Will Marion
Cakewalk 362
Cooper, James Fenimore 271
Crane, Stephen 336
Rudý odznak odvahy 204
Curwood, James
Tajemná jeskyně 96, 374

Custine, markýz de
Rusko 341

Čabrádek, Karel
Prima sezóna (scénář) 310, 317
Čapek, Karel 26, 188, 245, 266, 331,
333, 341
Dášenka čili život štěněte 342
Hordubal 342
Jak vzniká divadelní hra 342
Obrázky z Holandska 342
První parta 342
Válka s mloky 342
Zahradníkův rok 342
Čech, Svatopluk 188
Čechov, Anton Pavlovič 23
Čelakovský, František Ladislav 267
Čeňková, Jana 397
Čep, Jan 55
Černý Petr (sborník) 336
Černý, Václav 117, 235
Čerňavská, I. 334
Čornej, Petr 397
Čulík, Ferdinand 237
Čulík, Jan 221

Davis, Lennard J. 36
Dědeček, Jiří 393
De la Roche, Mazo 374
Delblank, Sven 351
Deleuze, Felix 218
Deleuze, Giles – Guattari, Félix 213
Den, Petr 372
Dennys, Louise 356, 363
Derrida, Jacques
De la Grammatologie 49
Descartes, René 207
Detrez, Mon 343
Dickinsonová, Emily 53
Diekmannová, Miep 342
Dienstbier, Jiří 241, 287
Diviš, Ivan 372

Dolega-Mostowicz, Tadeusz 191
Domanovič, Radoje
Stradija 191
Dorůžka, Lubomír 294, 372, 394
Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 32
Dovlatov, Sergej
Zóna 178
Doyle, Artur Conan sir 53
Drábková, Květa 129
Drda, Jan 130
Dreiser, Theodore 52
Drvota, Mojmir 314
Dušková, Danielle
Bobby 235

Eco, Umberto 82, 83, 85, 269, 309
Effenberger, Vratislav 241
Effenberger, Vratislav – Král, Petr
– Voskovec, Prokop
*Nemám času aneb Počítání
básníků* 328
Eismann, Josef
Nebe, peklo, ráj (scénář) 317
Ejchenbaum, Boris Michajlovič 146
Ekstrand, Lena 349
Eliot, Thomas Stearns
Pustá země 26
Ellington, Duke 324, 365, 370
Emmerová, Jarmila 294, 393
Erasmus Rotterdamský 67
Erben, Václav 348
Esterházy, Péter 32, 42
Exilová periodika (slovník) 73

Fast, Howard 262
Faulkner, William 26, 27, 32, 73, 204,
218 (Bill), 219, 225, 262
Báj 291
Felix, Jozef 171
Fetherling, Douglas 374
Fetters, Aleš 294
Feuerová, Katryn 15

Fikar, Ladislav 130, 255, 257
Fischl, Viktor 221
Kuropění 222
Fitzgerald viz Scott Fitzgerald
Flaubert, Gustave
Prosté srdce 270
Forman, Miloš 16
Forman, Miloš – Kádár, Ján – Klos,
Elmar – Kolhaas, Wolfgang
– Šiktanc, Jiří
Pět mužů 305
Forman, Miloš – Sehnal, Jiří
Lidice budou žít 305
Forman, Miloš – Škvorecký, Josef
Noty v kufří 306
Kapela to vyhrála 306
Ostrožrak 306
Frastacky, Luba 387, 392
Fraštacká viz Frastacky
Fried, Jiří 129, 131, 132–3
Fuks, Ladislav 161, 233, 331
Návrat z žitného pole 234–235

Gajer, Václav
Flirt se slečnou Stříbrnou
160, 380
Galaqtoni 210
García Márques, Gabriel 365
Gardner, Erle Stanley 335
Garroni, Emilio 309
Gavras, Costa
Doznání 216, 219
Gershwin, George 365, 370
Gibián, Jiří 15
Gillar, Jaroslav
Lov neboli Sny Ivanů 238
Gillar, Jaroslav – Škutina, Vladimír
Vagon strachu 241
Gilson, Etienne 207
Ginsberg, Allen 216, 373
Girard, René 151
Glazarová, Jarmila 130, 257

- Goethe, Johann Wolfgang 30, 119
Faust 88
 Goetz-Stankiewicz, Markéta 359, 360, 392, 397
 Gogh, Vincent van 52
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 180, 188
 Gombrowicz, Witold 31, 223
 Gorkij, Maxim 334, 337
 Goszczyńska, Joanna 397
 Greene, Graham 192, 317, 356, 373
Jádro věci 316
Kapitán a nepřítel 288
 Gruntorád, Jiří 288
 Gruša, Jiří 37, 221
Dotazník 38
 Guattari viz Deleuze
- Hagenbüchle, Walter 310
 Hájek, Jiří 130, 235
 Haman, Aleš 248
 Hammett, Dashiell 26, 61, 335
 Hanč, Jan 56, 57
 Hanuš, Miroslav 55
 Hapka, Petr 314
 Hašek, Jaroslav
Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války 35, 38–41, 180, 189, 190, 333, 342, 357
 Hauková, Jiřina 26
 Havel, Václav 54, 238, 241, 259, 273, 287, 288, 331, 383, 393
Zahradní slavnost 27
Výrozumění 27
 Hawthorne, Nathaniel 219, 336
Dům se sedmi štíty 72
 Heidegger, Martin 218
 Heller, Joseph
Hlava XXII 180
 Hemingway, Ernest 10, 26, 32, 51, 73, 218 (Hem), 225, 262, 271, 283
Komu zvoní do hrobu 171
Přes řeku a do stínů 75
- Hemingway, Ernest (pokr.)
Zbohom zbraniam 171
 Hernas, Czesław 82
 Hjeinlein, Robert 248
Hlučná samota (sborník) 337
 Hobbes, Thomas 209
 Hodrová, Daniela 245
 Hoffmeister, Adolf 241
 Hostovský, Egon 21, 55, 221, 222, 317, 342, 372
Nezvěstný 223
Půlnoční pacient 223
Všeobecné spiknutí 223
 Houba, Karel
Postel s nebesy 235
 Hrabal, Bohumil 26, 53, 157, 161, 174, 188, 221, 274, 299, 308, 331, 343, 345, 348
Svatby v domě 30
Obsluhoval jsem anglického krále 35
Ostře sledované vlaky 337, 343
 Hrubín, František 130, 255
 Hruža, Pavol
Okultizmus 170
 Hrzalová, Hana 235
 Hudeček, František 343
 Hunecker, James 362
 Huxley, Aldous
Raněný slepotou 270
 Hvižďala, Karel
Reálkancelář 238
 Hykisch, Anton 174
- Chalupecký, Jindřich 26, 56, 122, 216–217
 Chandler, Raymond 10, 26, 76, 335
Dáma v jezeře 61
 Chaplin, Charlie
Moderní doba 280
 Chesterton, Gilbert Keith 10
 Chvatík, Květoslav 73, 229
- Chytilová, Věra 16
- Ilf, Ilja 180
 Inov, Igor 157–159, 335, 336, 338, 339
 Ionesco, Eugène 26
- James, Henry 10, 26
 Jančar, Drago 344
 Jariš, Milan 255
 Jaspers, Karl 55
 Jedlička, Josef 57
 Jerome, Klapka Jerome 53
 Jesenin-Volpin 219, 349
 Jesenská, Růžena 39
 John, Radek
Tankový prapor (scénář) 310
 Jong, Sjoerd de 343
 Joyce, James 32, 218
- Kádár, Jan viz Forman, Miloš
 Kadlečík, Ivan 167
 Kafka, Franz 10, 32, 308
Proces 36
Zámek 36
 Kachyňa, Karel
Prima sezóna 309–310, 313–315
 Kaledin, Sergej
Strojbat (Stavební prapor) 177
 Kamenskaja, Viktorija 336, 337
 Kant, Immanuel 67
 Karavelov, Ljuban 191
 Karpeles, Alex 96
 Kastner, Erich 324
 Keates, Jonathan 368
 Keats, John 48
 Kermode, Frank 50
 Klein, Dušan
Hříchy pro pátera Knoxe (režie televizního seriálu) 317–318, 373
 Klíma, Ivan 129, 136, 221, 238, 241, 273, 291, 331, 348
- Kliment, Alexandr 129, 131
 Klos, Elmar viz Forman, Miloš
 Klusák, Jan 371
 Knechtová, Stancey 346
 Kocourek, Vítězslav 138, 255, 257
 Kohák, Erazim 54
 Kohout, Pavel 221, 238, 241, 273, 299, 331, 372
 Kolář, Jiří 26, 56, 270
 Kolbuszewski, Jacek 82
 Kolmašová, Katka 343
 Komenský, Jan Amos
Diogenes cynicus redivivus 342
 Konovalin, V. 337
 Konrad, György 35, 42
 Kosinski, Jerzy 31
 Kosková, Helena 83, 117, 170, 174, 247, 248, 301, 350, 392
 Kot, Jozef 174
Horečka 235
 Kott, Jan 45
 Kovalenin, V. 338
 Kovárna, František
Půlnoc nad Prahou 238
 Kratochvíl, Jiří 161
 Kratochvíl, Martin 314
 Krijt, Hans 343
 Kristenson, Martin 294, 348, 350, 385
 Křištof, Václav 292, 386, 387
 Kroutvor, Josef 36, 37
 Kundera, Milan 31, 35, 36, 42, 45, 48, 53, 161, 221, 273, 274, 299, 308, 331, 332, 343, 345, 346, 348, 351, 366
Kniha smíchu a zapomnění 223
Nesnesitelná lehkost bytí 30, 223, 336
Valčík na rozloučenou 337
Žert 161
- Landon, Richard 372
 Landovský, Pavel 241
Sanitární noc 240

- Laurencová, Margaret 373
 Lec, Stanislaw Jerzy 46
 Leskov, Nikolaj Semjonovič 188
 Lewis, Clive Staples
 Screwtape Letters 49
 Lewis, Sinclair 26, 32
 Babbitt 291
 Liba, Peter 82
 Liehm, Antonín Jaroslav 46, 49, 51,
 52, 204–205, 316
 Generace 54
 Lichtenberg, Georg Christoph 46
 Lindsay, Vachel 73
 Linhartová, Věra 26
 Linke, Arno 129
 Lovecraft, Howard Phillips 219, 248,
 282, 336
 Lushingtonová, Kate
 Bassaxofon (scénář opery)
 323–325
 Lustig, Arnošt 161, 221, 223, 299
 Dita Saxová 224
 Modlitba pro Kateřinu
 Horovitzovou 224
 Z deníku sedmnáctileté
 Perly Sch. 224
 Lyotard, Francois 29

 Mácha, Karel Hynek
 Máj 267
 Majerová, Marie 130
 Malevič, Oleg 336
 Mallarmé, Stéphane 255
 Malm, Johan 349
 Manguel, Alberto 374
 Marbeová, Nausicaa 345
 Marcel, Gabriel 55
 Marcus, James 368
 Márques viz García Márques
 Martuszevska, Anna 81, 87
 Masaryk, Tomáš Garrigue
 Rusko a Evropa 341

 Matouš, Ilja 387
 McIntosh, Jethro Spencer viz Sehnal,
 Jiří
 Mědílek, Boris 394
 Menzel, Jiří 16
 Ostře sledované vlaky
 (režie) 342
 Mercks, Kees 343, 345
 Metz, Christian 309
 Mikulášek, Oldřich 130
 Miller, Glen 291
 Miller, Warren 294, 296
 Prezydent Krokadyľů 70, 78,
 263, 265, 291, 295, 334
 Miłosz, Czesław 31, 35, 42
 Rodná Evropa 35
 Milota, Karel 26
 Mitana, Dušan 170, 175
 Mitchell, Kendall 367
 Mládek, Jan V. 20
 Mňačko, Ladislav 273
 Montaigne, Michel de 67
 More, Thomas
 Utopia 246
 Morin, Edgar 87
 Mrožek, Slawomir 31
 Mulligam, Gerry 384
 Musil, Robert 223
 Muž bez vlastností 37

 Nabokov, Vladimir 31
 Nafisi, Azar 51
 Neff, Ondřej 250
 Němcov, M. 337
 Němec, Jan 16
 O slavnosti a hostech 337
 Neruda, Jan 188
 Týden v tichém domě 79
 Nesvadba, Josef 161
 Nezval, Martin
 Zlatí hoši 73
 Nietzsche, Friedrich 46, 223

 Novák, Jan 221
 Nováková, Ivana
 Případy detektivní kanceláře
 Ostrozrak (scénář) 319
 Nový, Jan 37
 Nový, Karel 257, 347
Ny tjeckisk och slovakisk
 prosa (sborník) 248

 Olbracht, Ivan
 Nikola Šuhaj loupežník 342
 Olmer, Vít
 Tankový prapor (scénář s Radkem
 Johnem, režie) 310–315
 Olney, James 202, 205–206
 Memory and Narrative: The
 Weave of Life-Writing 200
 Ormsby, Eric 374
 Orwell, George 283
 Otčenášek, Jan 130
 Ovidius, Publius O. Naso 48
 Proměny 23

 Pala, Dušan
 Stromy a kamení 56
 Páral, Vladimír
 Mladý muž a bílá velryba
 233–234
 Radost až do rána 233–234
 Pascal, Blaise 46
 Patočka, Jan
 Kacířské eseje 30
 Co jsou Češi? 54
 Pavel, Ota 161, 299
 Pavlíček, František 273
 Pecka, Karel 259
 Pečman, Rudolf 371
 Peress, Maurice
 Dvořák to Duke Ellington 370
 Peroutka, Ferdinand 317, 372
 Peters, Jan Marie Lambert 309
 Petrov, Jevgenij 180

 Petrů, Eduard 250
 Pflieger-Moravský, Gustav 270
 Pilarová, Eva 393
 Pilař, Jan 130, 136, 137
 Piša, Antonín Matěj 129, 136
 Pišťanek, Peter
 Rivers of Babylon 170, 175
 Platonov, Andrej Platonovič 188
 Pludek, Alexej 288
 Vabank 235
 Poe, Edgar Allan 204, 219, 248, 269,
 282, 319
 Havran 349
 Smrt Marie Rogetové 318
 Výprávení Artura Gordona
 Pyma 52
 Poláček, Karel 332, 333
 Okresní město 273
 Poláčková-Henley, Káča 327
 Polesný, Viktor
 Poe a vražda krásné dívky
 (režie) 318–319
 Polevoj, Boris 341
 Poljakov, Jurij 177–184
 Sto dnů do příkazu (Sto dní
 před rozkazem) 177–184
 Mimořádná událost
 okresního formátu 177
 Pollack, Paul 96
 Poročkina, Irina 335, 336, 338
 Potužil, Zdeněk
 Nebe, peklo ráj (tv režie) 317
 Pound, Ezra 218 (šilený Ezra), 283
 Procházka, Vladimír 334
 Proust, Marcel 266
 Přibáň, Michal 172, 294, 387
 Ptáčník, Karel
 Město na hranici 340
 Pujman, Petr 394
 Pujmanová, Marie
 Lidé na křižovatce 342
 Pyrrhón z Élidy 67

- Rabelais, Francois 67, 188
 Rádlová-Jensen, Marie 348
 Rafferty, Terence 369
 Rakús, Stanislav 167, 172
 Rambousek, Ota 372
 Reve, Gerard
 Večery (De avonden) 344
 Riefenstahlová, Leni
 Triumf vůle 219
 Robbe-Grillet, Alain 308
 Roby, John
 Bassaxofon (opera) 322–325
 Roth, Joseph
 Pochod Radeckého 35
 Rousseau, Jean Jacques 202, 205
Rukověť české a slovenské literatury od roku 1918 274
 Rushdie, Salman 31
 Rybák, Josef 37, 130
- Řezáč, Václav
 Nástup 340
- Said, Edward 203
 Salinger, Jerome David
 Kdo chytá v žitě 24
 Salivar, Lumír 289
 Salivarová – Škvorecká, Zdena 16, 17, 18, 20, 21, 138–139, 258, 264, 288, 294, 308, 317, 337, 372, 373, 374, 380, 383, 391
 Honzlová 281, 321, 337
 Nebe, peklo, ráj 317
 Saltykov-Ščedrin, Michail Jefgrafovič 180
 Sartre, Jean-Paul 55, 57, 59
 Nevolnost 58
 Sayersová, Dorothy 335
 Scott Fitzgerald, Francis 10, 218 (ubohý Scott), 384
 Velký Gatsby 51, 369
- Sehnal, Jiří (McIntosh, Jethro Spencer) 305
 Seifert, Jaroslav 222, 255, 256, 288, 394
 Sextus Empiricus 67
 Shakespeare, William 23, 53
 Schmidt, Jan 16
 Schonberg, Michal 237, 294, 392
 Osvobozené 16
 Schorm, Evald
 Farářův konec 160, 307–308
 Schulz, Bruno
 Skořicové krámy 35
 Sillitoe, Alan 26
 Skácel, Jan 222
 Skála, Ivan 130, 137
 Sloboda, Rudolf 170, 175
 Smetana, Jaroslav 129, 133–134
 Smyczek, Karel
 Případy detektivní kanceláře
 Ostrožrak (režie) 306, 319
 Sokrates 210
 Solecki, Sam 24, 25, 45, 392
 Solway, David 374
 Spielberg, John
 Blízká setkání třetího druhu 249
 Stael, Anne Louise Germaine 341
 Staněk, Jiří 340
 Stavinoha, Jan 345
 Stehlík, Miloslav 130
 Steinbeck, John
 Hrozny hněvu 334
 Steinová, Gertrude 218 (lesbická Gertruda)
 Sterne, Laurence
 Život a názory blahorodého pána Tristrama Shandyho 213
 Stoilova, Julia 345
 Styron, William 26
 Suchý, Jiří 393
 Swift, Jonathan 188
 Swinkels-Nováková, Michaela 294
- Šabach, Petr 240
 Šafařík, František Ladislav 267
 Šalda, František Xaver 166
 Šašek, Václav
 Hřichy pro pátery Knox
 (scénář) 317
 Šikula, Vincent 170, 175
 Škvor, Jiří 20
 Škvorecký, Josef
 Babylónský příběh 161, 347
 Bassaxofon 30, 32, 138, 154, 157, 268, 269, 283, 322, 335, 343, 344, 348, 349, 373, 394
 Bůh do domu 237–243
 Coma 373
 Dívka z Chicaga a jiné hřichy mládí 93, 94, 102–115
 Dvě vraždy v mém dvojím životě 209
 Dvorak in Love 355, 358–366, 367–371, 393
 Eine kleine Jazzmusik 278, 306
 Farářův konec 160
 Femine mystique 373
 Franz Kafka, jazz a jiné marginálie 292
 Hořkej svět 160, 161–165, 318, 395
 Hřichy pro pátera Knox 373
 Hvězda nemravnosti 96–99
 Josef Škvorecký vypráví 70
 Komplex méněcennosti 96, 100
 Konec nylonového věku 11, 35, 120, 130, 174, 269, 373, 379
 Konec poručíka Borůvky 36, 41, 173
 Legenda Emöke 11, 27, 30, 36, 129–136, 138, 140–147, 156, 157, 161, 175, 273, 291, 335, 338, 339, 343, 379, 393
 Lviče 36, 62, 66, 138, 152–153, 160, 161, 281, 337, 339, 343, 344, 346, 348, 351, 395
- Malá pražská matahára* 318
Mirákl 11, 27, 62, 66, 70, 121, 172, 192–198, 199, 200–202, 224–225, 230, 267, 271, 274, 281, 283, 297, 336, 337, 339, 346, 350, 351, 363, 373
Mužové železných srdcí 96
Nápady čtenáře detektivek 137, 232, 335
Návrat poručíka Borůvky 281, 373
Neuilly 23, 70, 71, 117, 120, 121, 122, 267, 341, 373
Neurčité kontury 57–58, 116, 118
Nevěsta z Texasu 30, 42, 224, 229, 271, 293, 294, 356, 373
Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula 31, 47, 52, 282, 289, 392
Nové canterburské povídky 24, 62, 65, 94, 96, 98, 124, 125, 164, 268, 316
Nylonový věk 138, 340
Podivný pán z Providence a jiné eseje 73, 74–78, 80
Poe a vražda krásné dívky 318–319
Povídky tenorsaxofonisty 27, 65, 123, 284, 318
Prima sezóna 11, 30, 36, 64, 83–89, 93, 137, 154–156, 164, 174, 275, 277, 280, 281, 297, 298, 300, 301, 350, 373, 391
Příběh inženýra lidských duší 15, 27, 29, 30, 32, 34, 35, 38, 40–41, 42, 47, 48, 50, 70, 93, 99, 121, 123, 125–128, 164, 172, 173, 193, 199, 200, 203–205, 207–212, 213–220, 225–227, 230, 329, 242, 248, 267, 268, 281, 286, 292, 297, 336, 343, 344, 348, 349, 350, 351, 356–358, 359, 361, 363, 364, 367, 373, 391

- Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty* 70, 71, 76, 116, 117, 124
- Příběh proti válce (Babylónský příběh)* 130
- Příběhy o Líze a mladém Wertherovi* 56, 120–121, 267
- Pulchra* 31, 62, 66, 67–68, 244–250, 392
- Red-music* 154, 158–159, 337
- Samožerbuch* 42, 128, 155, 156, 158, 168, 202, 225, 268, 332, 372
- Sedmiramenný svícen* 11, 62, 65, 124, 148–152, 161, 162, 164, 267, 268, 273, 292, 293, 294, 335, 343, 344, 345, 346, 395
- Scherzo capriccioso* 30, 32, 66, 224, 227–229, 287, 292, 343, 344, 355, 356, 358, 361, 364, 365, 367, 373, 392
- Smutek poručíka Borůvky* 375
- Swing na malém městě* 383
- Špinavý krutý svět* 60–61
- Tajemná jeskyně* 96, 373
- Tankový prapor* 11, 19, 26, 27, 35, 55, 70, 121, 137, 171, 172, 174, 177–184, 185–191, 193, 224, 226, 230, 261, 267, 284, 290, 291, 297, 300, 301, 305, 306, 337, 350, 351
- The Return of Lieutenant Borůvka* 373
- Věk nylonu* 94, 96
- Velká povídka o Americe* 355, 372
- Vražda pro štěstí* 306
- Vražda se zárukou* 290, 306
- Vražda v zastoupení* 306
- Všichni ti bystří mladí muži a ženy (All the Bright Young Men and Women)* 16, 307, 372
- Zákony džungle* 56, 58–60, 130
- Zbabělci* 11, 24, 25, 26, 36, 37, 57, 61, 64, 66, 70, 93, 100, 101, 102–115, 117, 119, 121, 126–128, 129, 130, 131, 132, 161, 166, 168, 174, 178, 224, 226, 230, 255, 256, 258, 261, 263, 266, 267, 269, 272, 273, 277, 278, 284, 290, 297, 298, 300, 301, 305, 334, 335, 339, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 375, 379, 383, 384, 391, 395
- Ze života české společnosti* 239, 300
- Ze života lepší společnosti* 161
- Zločin v šantánu* 337
- Škvorecký, Josef – Dorůžka, Lubomír *Jazzová inspirace* 154
- Šolochov, Michail Alexandrovič 333
- Štoll, Ladislav 167, 256, 267
- Štursa, Vojtěch *Legenda Emöke* (režie) 319
- Taký nepokojný vek* (sborník) 174
- Tanner, Tony *City of Words* 210
- Tatarka, Dominik *Panna zázračnice* 174
- Průtené kreslá* 173
- Terechov, A. *Zema* (Rodák) 177
- Tertullianus, Quintus Septimus Florens 64
- Těsnohlídek, Rudolf *Vrba zelená* 333
- Thibaudet, Albert 235
- Thistlethwaite, Antony 282, 385
- Tichý, František 262
- Tillich, 55
- Todorov, Tzvetan *Poetika prózy* 119
- V mezní situaci* 151, 153
- Tolstoj, Lev Nikolajevič 53
- Topol, Josef 270
- Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* 238
- Trávníček, Jiří 172, 392
- Traxler, Jiří 288
- Trenský, Pavel 24
- Troudes, Peter 343
- Twain, Mark 53, 204, 219
- Uher, Štefan *Slnko v sieti* 168, 169
- Urban, Michael *Rusko přijímá jazz* 155
- Vaculík, Ludvík 221, 239, 331, 372
- Morčata* 337, 343
- Sekyra* 161
- Valenta, Edvard *Jdi za zeleným světlem* 340
- Valja, Jiří 55
- Vanovič, Július 172
- Vejvoda, Jaroslav 221
- Plující andělé, letící ryby* 231
- Věrchák, Jiří *Josef tiché ořezávátko a otec Brown* 308
- Verne, Jules 219
- Vico, Giambattista *Nová věda* 202
- Viewegh, Michal 240, 331, 393
- Vodičková, Marie 129, 131–134, 138
- Vohryzek, Josef 129, 143, 163
- Vojnovič, Vladimír 31
- Život a neobyčejné příhody vojáka Ivana Čonkina* 185–191
- Voskovec, Jiří (George) 289
- Vraz, Stanko 339
- Vulpus, Christian August *Rinaldino Rinaldini* 88
- Vyskočil, Ivan 26
- Webb, W. L. 368
- Weller, Anthony 392, 397
- Wilson, Paul 45, 373, 392
- Zábrana, Jan 259, 265, 319
- Zahradníček, Jan 222
- Zambor, Ján 167
- Zapletal, Zdeněk *Pozdě na hlasitou hudbu* 375
- Zeeman, Michael 346
- Zemanová, Zuzana *Eine kleine Jazzmusik* (režie) 306, 319
- Zgorzelski, Andrzej 246, 248
- Zweig, Stefan 332
- Žák, Jaroslav *Cesta do hlubin študákovy duše* 333
- Študáci a kantoři* 333
- Żolkiewski, Stefan 81

Poznámka:
Rejstřík obsahuje jména literátů, hudebníků a výtvarníků, odborníků z oblasti literární vědy, muzikologie, filosofie, estetiky a dalších příbuzných oborů. H. K.

Škvorecký 80

sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého,
která se uskutečnila v Náchodě u příležitosti autorova životního jubilea
ve dnech 22. - 24. září 2004

k vydání připravila a rejstřík sestavila Helena Kupcová

uspořádal Michal Přibáň

kresby Mojmír Jahoda

s podporou Ministerstva kultury ČR (č. 20950/2004/OUK)

vydala Literární akademie (Soukromá vysoká škola
Josefa Škvoreckého), s.r.o. v Praze roku 2005

obálka Petr Babák (Laboratoř)

sazba a tisk Kontura Design Brno

vydání první

ISBN 80-86877-13-2

