

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Eva Vrabcová

Vypravěči Josefa Škvoreckého
Rané prózy

Narrators of Josef Škvorecký
Early proses

2015

Vedoucí práce: PhDr. Michael Špirit, Ph.D.

Poděkování

PhDr. Michaelu Špiritovi, Ph.D., upřímně děkuji nejen za inspiraci, trpělivost a cenné podněty, ale také za mimořádnou vstřícnost.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 7. srpna 2015

.....
Eva Vrabcová

ABSTRAKT

Práce analyzuje povídky Josefa Škvoreckého z roku 1948, Cestu k ateliérům a Diváka v únorové noci. Kromě základního zařazení do rámce autorova díla jsou vybrané texty podrobeny detailnímu rozboru kompozičních a jazykových prostředků. Hlavní pozornost je věnována subjektu ich-vypravěče splývajícího s hlavní postavou, funkcím, které ve výstavbě textu plní, a postupům, které volí. Pozornost je věnována též prvkům a principům, které se objevují v pozdějším Škvoreckého díle.

Klíčová slova

Josef Škvorecký, povídky, vypravěč, vypravěčské postupy, 1948

ABSTRACT

The thesis analyses two short stories of Josef Škvorecký from 1948, Cesta k ateliérům and Divák v únorové noci. Besides the basic inclusion in the author's work are the short stories put to a detailed analyse of compositional and language elements. Main focus is concentrated on the subject of ich-narrator, which merges with the main character, and on his narrative methods and functions in the textual construction. Other aim is to depict components and principles, which are known from the Škvorecký's later works.

Key words

Josef Škvorecký, short stories, narrator, narrative methods, 1948

OBSAH

I ÚVOD	6
II POVÍDKOVÁ TVORBA JOSEFA ŠKVORECKÉHO	8
II.1 „Předpovídky“	9
II.2 „Pokusy o existencialismus“ a americká „drsná“ škola	10
II.3 Období „tání“	12
III CESTA K ATELIÉRŮM.....	15
III.1 Kompozice, prostředí	15
III.2 Postavy	17
III.3 Vypravěč a vypravěčské postupy	20
IV DIVÁK V ÚNOROVÉ NOCI	25
IV.1 Kompozice, prostředí.....	26
IV.2 Postavy.....	28
IV.3 Vypravěč a vypravěčské postupy	33
V ZÁVĚR	40
VI SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	42
VI.1 Prameny	42
VI.1.1 Spisy Josefa Škvoreckého	42
VI.1.2 Další díla Josefa Škvoreckého.....	43
VI.2 Literatura.....	43
VI.3 Elektronické zdroje.....	45

I ÚVOD

„A tak jsem měl po přečtení pár dní docela sentimentální náladu, poněvadž koneckonců to přece jen v něčem byly *the best years of our lives*...“

Lubomír Dorůžka Josefu Škvoreckému

24. 1. 1950

Navzdory širokému tematickému, žánrovému i stylovému rozpětí jeho literární tvorby je Josef Škvorecký často vnímán především jako autor románů, a to převážně těch „o Dannym“. Kromě románových děl však jeho tvorba zahrnuje i poezii, filmové scénáře a divadelní hru, řadu esejů, literárních a filmových kritik i menších publicistických útvarů a v neposlední řadě též množství menších próz, novel, povídkových cyklů a samostatných povídek. Právě spisovatelově povídkové tvorbě dosud věnovala literární kritika a historie pozornost spíše okrajovou. Pro organické vřazení povídek do celku Škvoreckého díla platí totéž, co pro celou jeho tvorbu – odlišná chronologie vzniku a vydávání jednotlivých textů i to, že řada z nich nebyla publikována vůbec (ať už z důvodů cenzurních, anebo proto, že byly ztraceny),¹ vede často ke zkreslenému vnímání přirozeného vývojového proudu autorovy poetiky. Povídková tvorba tak zůstávala zčásti nevydaná, zčásti rozestá v časopisech a výběrech z let šedesátých, a teprve po roce 1989 byla zpřístupňována soustavněji.

Za Škvoreckého vstup do literatury bývá obvykle považován román *Zbabělci* vydaný koncem roku 1958, psaný ovšem v letech 1948–1949. Již v průběhu čtyřicátých let však *Zbabělcům* předcházelo několik textů, blízkých jim nejen námětově jako „střetnutí všedního, každodenního života jedince s pohnutou historií dvacátého století“ (Kosková 2001: 13), ale i řadou jednotlivých kompozičních a jazykových postupů, které se v pozdějších dílech dále rozvíjely a nakonec se ustálily v charakteristicky rozpoznatelné rysy Škvoreckého poetiky. Již v těchto raných textech se vyskytují „antihrdinští“ protagonisté s funkcí přímých vypravěčů, kteří otevřeně a bez jakéhokoliv patosu reflektují dějinné

¹ Škvorecký řadu svých textů z obavy před cenzurou schovával u přátel a známých. Takto byl například na jaře roku 1991 u Josefa Nováka, jeho bratrance, objeven balík textů obsahující mj. i texty autorem považované za ztracené, případně zcela zapomenuté.

události a blíží se tak svým postavením i funkcí Dannymu Smiřickému, pozdějšímu literárnímu alter egu Josefa Škvoreckého. Pro náš rozbor z těchto raných textů vybíráme *Cestu k ateliérům* a *Diváka v únorové noci*, dvě povídky, které byly napsány roku 1948 a (nejen) dobou svého vzniku *Zbabělcům* bezprostředně předcházejí.² Tato raná Škvoreckého díla (spolu s několika dalšími z přelomu 40. a 50. let) „ukazují svým oprostěným, strohým stylem s citlivě zaznamenanými dialogy a hovorovou češtinou, která zasahuje i autorskou řeč, nejen na vliv Ernesta Hemingwaye, ale také na soudobou evropskou existenciální literaturu a tvorbu Skupiny 42“.³

V první části práce představíme povídkovou tvorbu Josefa Škvoreckého jako celek, s důrazem na alespoň rámcové zachycení poetiky období přelomu 40. a 50. let, kdy vybrané texty vznikly. Těžištěm práce bude detailní rozbor kompozičních a jazykových prvků *Cesty k ateliérům* a *Diváka v únorové noci*, se zvláštním zřetelem na výstavbu a funkce subjektu přímého vypravěče-hlavní postavy a na jednotlivé vyprávěcí postupy, které v textu volí. V teoretickém rozboru vypravěčských kategorií se budeme opírat o základní práce Franze K. Stanzela a Lubomíra Doležela, hlavním východiskem nám nicméně budou především samy analyzované texty a jejich podrobné čtení. Ve vhodných případech budou konkrétní kompoziční prvky stručně porovnány i s některými pozdějšími autorovými díly, především s románem *Zbabělci*. Rozbor se pokusí dokázat, že určité výstavbové principy próz Josefa Škvoreckého jsou v jeho díle přítomny již od samých počátků, zároveň se však bude snažit vyjádřit jejich vlastní specifika a přispět tak k doplnění obrazu raného autora díla.

² Začátek rukopisu *Zbabělců* je dokonce zapsán v tomtéž sešitu jako rukopis druhé části *Diváka v únorové noci*.

³ ŠPIRIT, Michael. Josef Škvorecký. In *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. ©2011 [cit. 2015-08-07]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=439&hl=josef+%C5%A1kvoreck%C3%BD+>.

II POVÍDKOVÁ TVORBA JOSEFA ŠKVORECKÉHO

Ve Spisech Josefa Škvoreckého, pořádaných od roku 1991 Vladimírem Justlem ve spolupráci s autorem, zabírá povídková tvorba tři svazky. Původně měly být veškeré povídky a novely obsahem jediného dílu, ale po nález dalších autorových textů⁴ byly připraveny svazky dva – *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi* (1994) a *Nové canterburské povídky a jiné příběhy* (1996). Druhý ze jmenovaných titulů byl nakonec z nakladatelských důvodů rozdělen (*Neuilly a jiné příběhy*, 1996). Podle editora Vladimíra Justla představují tyto soubory základní a hlavní povídkovou a novelistickou tvorbu Josefa Škvoreckého v její relativní úplnosti.⁵

První tři oddíly prvního povídkového svazku *Spisů tvoří prózy z přelomu 40. a 50. let*, jež editor nazývá „předpovídkami“. Z ediční poznámky není zcela zřejmé, na jakých základech je kritérium vyčleňující texty, které reprezentují „prehistorii Škvoreckého prozaika“, postaveno. Podle ediční poznámky z druhého dílu *Spisů* je celková kompozice svazků vytvořena na principu jednak chronologickém a jednak tematickém a žánrovém, v ediční poznámce svazku třetího Justl uvádí, že zvolená kompozice přihlíží „k vnitřní chronologii dějové, pokud možno pak i k době vzniku“. To podle něj „umožňuje do jisté míry nahlédnout do autorova tvůrčího procesu“ a vyhovuje „hlavně čtenáři, jenž může číst tyto prózy také jako svědectví doby“ (vše Justl 1996: 299). Zatímco však „*Příběhy o Líze a mladém Wertherovi*“ z let 1950 až 1956 tvoří oddíl třetí, tedy „prehistorický“, *Cesta k ateliérům a Divák v únorové noci* jsou jako „nálezy“ zařazeny až do oddílu devátého, který je jinak vesměs tvořen povídkami z 60. let, tedy texty, které jsou zřejmě editorem považovány za již „hotovou literaturu“. Z hlediska literární vyspělosti snad proti tomuto achronologickému umístění *Cesty k ateliérům a Diváka v únorové noci* nelze nic namítat, značně problematické se ale stává s přihlédnutím k hledisku tematickému a především vývojovému – oba texty pojí s „*Povídkami o Líze a mladém Wertherovi*“ nejen existenciální tón, ale hlavně jejich společné fungování v dobovém literárním kontextu 50. let, v okruhu autorů sdružených kolem Jiřího Koláře. Jak Josef Škvorecký vzpomíná v autorské poznámce, byly obě povídky

⁴ Viz pozn. 1.

⁵ Stranou zůstaly prozaické útvary odlišného charakteru, jako např. text-appealy, filmové a detektivní povídky ad.

spolu se *Zákony džungle* (1950) podle názoru Jindřicha Chalupického tím jediným, co v životě napsal dobrého, kdežto román *Zbabělci* už byl kritikem pokládán za „rozmělnění toho, co ve výše uvedených textech je upřímné, bezprostřední, původní: zkrátka život“ (2: 395).⁶ „Ty tři povídky, jež měl rád Chalupický, kolovaly v undergroundu padesátých let hlavně přičiněním Jiřího Koláře. V jeho knize *Prométheova játra* je úryvek ze *Zákonů džungle*, což tedy mohla být moje první tištěná próza, kdyby knihu před vyjitím nezabavila StB“ (2: 396).

Dalším textem, jehož vřazení do devátého oddílu odporuje nejen chronologii, ale i vývojovým souvislostem, je povídka *Babylónský příběh*, která vznikla úpravou jedné scény z románu *Věk nylonu* (1946), ve fragmentární podobě rozšířeného o spojovací texty (doplněné autorem v roce 1992) a publikovaného rovněž v oddíle „předpovědek“. Tyto dva texty, bezprostředně spolu související (podle autora vznikl *Babylónský příběh* úpravou v téže době jako přepis *Věku nylonu*, tj. v letech 1946–1947), jsou zásadní pro počátky Škvoreckého práce s fonologizováním jazyka. Sám autor v *Samožerbachu* připomíná, že setkání s prodavačkou Maggií pro něj bylo v tomto ohledu zlomové: „Zjistil jsem, že lidi, nebo aspoň dívky, mluví zatraceně jinak, než se píše; nebo lépe, než já jsem psal. [...] Tohle ‚Já pám von pá‘ mě fascinovalo a napsal jsem svůj, v pořadí třetí román *Věk nylonu* o téhle roztodivné a také roztomilé dívce...“ (7: 168).⁷ *Babylónský příběh* sice vycházel společně s dalšími texty zařazenými do devátého oddílu ve výběrech z 60. let, nicméně jeho souvislost s *Věkem nylonu* se zdá být vzhledem k uvedeným skutečnostem bližší.

II.1 „Předpovídka“

Vedle již zmíněného *Věku nylonu* je do „předpovědek“ zahrnuta kapitola románu *Komplex méněcennosti* (1940–1945), popisující „pubertální, ale krásné vzplanutí“ (2: 396), dále dokumentárně stylizovaná a současně hluboce osobní próza *Neurčité kontury* (1947), vyrovnávající se se smrtí matky, a především cyklus *Nové canterburské povídky*.

⁶ Texty Josefa Škvoreckého citujeme, není-li uvedeno jinak, dle vydání ve Spisech ve formě číslo svazku: strana.

⁷ Kvaziautobiografii *Samožerbach* zde citujeme s vědomím, že vzhledem k jejímu žánrovému kolísání na pomezí dokumentu a fikce je nutno k informační hodnotě uvedeného přistupovat s opatrností.

Některé texty cyklu, který Josef Škvorecký sestavoval v létě 1947 jako příspěvek do literární soutěže vysokoškolského studentstva, byly psány už v průběhu okupačních let. Povídky, které sestávají z monologických vstupů jednotlivých postav, opatřil autor „chaucerovským“ rámcem ich-formového vyprávění o „slezině několika známých pásků“, během níž jsou jednotlivé příběhy vyprávěny. Pásmo přímého vypravěče, do něhož jsou jednotlivé texty zapojeny jako nepřerušované přímé řeči ostatních postav, umožňuje vyjádření různé míry ironického odstupu k jednotlivým povídkám, ať už v promluvách postav nebo ve vnitřním vypravěčském monologu, a tím jejich stylovou rozrůzněnost i kvalitu sjednocuje. Především z hlediska vypravěčských způsobů jsou *Nové canterburské povídky* významným dokladem vývoje rané Škvoreckého poetiky, jejího posunu „od literární konvence k hovorovému jazyku, od reflexivně úvahových pasáží a lyrického romantismu mládí k epice, která přináší do české prózy hemingwayovsky pročištěný jazyk, evokující sugestivním způsobem prožitky skutečnosti“ (Kosková 2001: 23).

II.2 „Pokusy o existencialismus“ a americká „drsná“ škola

Jak již bylo zmíněno, na přelomu 40. a 50. let se ve Škvoreckého povídkách objevují prvky existencialismu. K existencialismu jako postoji, který se koncem 40. let nejvíce střetával s dobovou normou ideologických nároků kladených na umělecká díla a umění vůbec, směřoval vývoj osobností bývalé Skupiny 42, a to především v osobě hlavního teoretika „kolářovského okruhu“, Jindřicha Chalupeckého. Ten v letech 1946–1947 redigoval *Listy*, periodikum pro umění a filosofii, které Ivanu Blatnému, Janu Hančovi, Jiřině Haukové a Jiřímu Kolářovi poskytovalo široké publikační možnosti a otiskovalo též reprodukce obrazů Františka Hudečka. Třetí číslo *Listů* z 15. února 1947 bylo existencialismu věnováno monotematicky, na vnitřní straně obálky si v redakčním prohlášení klade za cíl „prokázat v moderní literatuře existenci souvislého úsilí, jehož smyslem je vymaniti literaturu z ní samé a učinit ji pomůckou rehabilitace všedního života současného člověka“ a „nalézt způsob, jak otevřít umění drsnosti a podivuhodnosti života, vedle něhož ustrnující v osudném vzrůstání své izolace do tvarů obřadných a mrtvých, se umění hrozí stát něčím zcela zbytečným“ ([Chalupecký] 1947b: 322). Kromě Chalupeckého předmluvy, která definuje základní východiska a význam filosoficko-uměleckého přístupu, obsahovalo číslo filosofické stati Václava

Navrátila, Jana Patočky a Ladislava Riegera a překlady textů Alberta Camuse, Martina Heideggera, Karla Jasperse, Franze Kafky, Gabriela Marcela, Jeana-Paula Sartra, Lva Šestova a Jeana Wahla. V nastoleném redakčním směru Chalupecký pokračoval i po vlně kritiky, v prvních dvou číslech druhého ročníku (14. ledna a 19. února 1948) jsou dále publikovány stati Ladislava Riegera a Jana Vladislava a též Chalupeckého *Současná filosofie a její čeští kritikové*, jíž reagoval na ostrou kritiku existencialistického čísla. Dobový zájem o existencialismus podpořily i přednášky Václava Černého konané na pražské filosofické fakultě v zimním semestru 1947–1948, o jejichž mimořádné oblibě svědčí mimo jiné i to, že *První sešit o existencialismu* byl ihned po svém vydání na začátku roku 1948 kompletně rozebrán.⁸

Josef Škvorecký měl, jak již bylo zmíněno výše, k okruhu autorů kolem Jiřího Koláře blízko, po umělecké stránce s nimi sdílel „bezprostřední vztah k realitě všednodennosti, antipoetičnost, civilnost výrazu, hovorovost jazyka, ostře viděné konkrétní detaily a jejich vzájemné kombinace, ale především zájem o angloamerickou literaturu“ (Kosková 2001: 49–50). Kromě *Cesty k ateliérům* a *Diváka* v únorové noci se jistými existencialistickými rysy vyznačují i *Zákony džungle* z roku 1950. Povídka zachycuje nejen rozpad hodnot soudobé společnosti, který je demonstrován protikladem světa členů benediktinského řádu a povrchního a prospěchářského prostředí, v němž se pohybuje ich-vypravěč, ale je v ní vyjádřen též osobní i generační pocit marnosti až absurdity života, podobně jako ve *Stínohře* (1950). Sám Škvorecký se v dopisu Lubomíru Dorůžkovi o „skoroexistencialismu“ svých povídek zmiňuje: „[K]aždej pisatel se od někoho učí, a já tady prostě vyjadřuju zkušenost se specificky českým koloritem (ty realistický a lokální detaily) a tím se vlastně ten amerikánskej styl a skoroexistenciální duch naplňuje trochu jiným a novým obsahem, nebo tak nějak. Já znal kluky [...], kteří byli existencialisti a psali povídky úplně francouzský, žes vůbec si neuvědomil, že se odehrávají v Praze; já mám ten trik, aspoň myslím, že to je dobrej trik, že napíšu existenciální povídku z Broumova, a literáty to ochromí ani ne proto, že to je existenciální, ale proto, že to je existenciální z Broumova“ (31: 56–57).

⁸ Pojetí existencialismu bylo nicméně u obou kritiků odlišné a jejich vzájemný postoj rezervovaný. Václav Černý se v *Sešitu* o daném čísle *Listů* nezmiňoval a Jindřich Chalupecký se ve svých pracích výkladům Černého též vyhýbal.

V polovině 50. let, tedy v době, kdy většina jeho vrstevníků psala „nekritický nebo i kritický, ale socialistický realismus“ (2: 396), píše Škvorecký *Povídky tenorsaxofonisty* (1954–1955). Jejich přímý vypravěč pozorně a vnímavě, ale přesto s jistou distancí sleduje osudy svých přátel a známých potýkajících se s realitou života v polovině padesátých let, do nichž ve většině případů jako postava příliš nezasahuje. Kromě tematiky a vypravěčské perspektivy jsou povídky sjednoceny též specifickým využitím jazyka, který je zde ještě více přiblížen mluvené řeči a zároveň prostřednictvím silného využívání slangu a anglicismů stylizován do jazyka „americké ‚drsné‘ školy“. Vypravěč zároveň využívá prostředků navozujících dojem bezprostředního kontaktu se čtenáři, opakovaně je oslovuje, omlouvá se dámám za vulgární výrazy apod. Kompletní celek *Povídek tenorsaxofonisty* (Panta rhei, Pravdy, Práce pro kádrováky, Jak je lízli, Malá pražská matahára, Dobře prověřená Lizetka, Krpatovo blues, Bebop Richarda Kambaly, Dokud nás smrt nerozloučí, Dialogus de veritate) vyšel až v roce 1993 jako poslední 227. svazek nakladatelství Sixty-Eight Publishers, sedm z nich bylo otištěno ve výboru *Hořkej svět* (1969).

II.3 Období „tání“

Šedesátá léta znamenala pro Josefa Škvoreckého krátkou oblevu publikačních možností a kromě delších próz (*Legenda Emöke* 1963, druhé vydání *Zbabělců* 1964, *Konec nylonového věku* 1967, *Lviče* 1969) vyšlo i několik jeho povídkových knih – *Sedmiramenný svícen* (1964), výběry *Babylónský příběh a jiné povídky* (1967) a *Hořkej svět* (1969).⁹

Sedmiramenný svícen je poměrně složitě komponovaný soubor sedmi povídek s tematikou židovských osudů, propojených rámcujícím textem. Identita ich-vypravěčů jednotlivých vsuvných próz, odehrávajících se v období okupace, a přímého vypravěče Dannyho, který ve spojovacím pásmu odlišeném kurzívou rozmlouvá se svou přítelkyní Rebekkou v přítomnosti roku 1952, není

⁹ Blíže zde nezmiňujeme detektivní díla, která vycházela též jako povídkové soubory (*Smutek poručíka Borůvky* 1966, *Hřichy pro pátera Knoxe* 1973, *Konec poručíka Borůvky* 1975). „Paravanprózy z text-appealů“ z cyklu *Ze života lepší společnosti*, které vyšly v roce 1965, uvádíme vzhledem k jejich odlišnému charakteru pouze jako součást pozdějších výběrů, nikoliv samostatně.

jednoznačná, ačkoliv ji lze na základě několika signálů předpokládat.¹⁰ Na uspořádání jednotlivých vsunutých povídek lze pohlížet optikou osově souměrnosti, kde první tři z nich (Můj strýček Khon, Pan doktor Strass, Pan učitel Katz) spojuje spisovná čeština, spíše „svědecké“ než aktivní postavení vypravěče, shodně vystavěný název i tematické zaměření na osudy jednotlivých židovských postav, jež si vypravěč pamatuje z dětství. Čtvrtá, tedy prostřední povídka, Příběh pro Rebekku, která je jako jediná přímými signály bezprostředně provázána s okolním vnějším vyprávěním, se z celé sbírky tematicky vymyká a zpracovává zkušenost nezdařené sabotáže, příběh známý z *Nových canterburských povídek* (povídka Osvobození od strachu, již v próze nevypráví, ale „čte“ starší z bratří Kelbíků) a později rozvinutý v *Příběhu inženýra lidských duší*. V dalších třech povídkách jsou variovány různé vypravěčské pozice a stylové postupy – Mifinka a Bob Zabiják vychází z ústně tradovaného příběhu, Příběh o Kukačce je rozvíjen jako od počátku reflektovaný příběh s tajemstvím a balada Eine kleine Jazzmusik v sobě kombinuje hned několik perspektiv i žánrů.

Výbor *Babylónský příběh a jiné povídky* z roku 1967 obsahuje vedle starší titulní povídky texty z první poloviny let šedesátých, Můj táta haur a já (1958), Eva byla nahá (1961), Počátek mé literární dráhy (1962), Píseň zapomenutých let, Tři mládenci v peci ohnivé (1963) a novelu Bassaxofon (1965), jež byly vesměs všechny dříve publikovány v časopisech.¹¹

V roce 1969 připravil Vladimír Justl ve spolupráci s autorem výbor *Hořkej svět*, který zahrnuje povídky psané v letech 1946–1967. Kromě textů již dříve publikovaných v souborech *Sedmiramenný svícen*,¹² *Ze života české společnosti* a výboru *Babylónský příběh*, jsou zde poprvé otištěny *Povídky tenorsaxofonisty*, byť neúplně.¹³ Zbytek textů tvoří báseň Je to předměstská ulice a časopisecky publikované¹⁴ povídky Konec Bulla Máchy (1953), Již staří Egypťané (1962), Úsměv pensylvánské noci a Lekce na parní lodi (1966), Růžové šampaňské (1967)

¹⁰ K této problematice, stejně jako k podrobnějšímu popisu kompoziční a stylové rozrůzněnosti jednotlivých povídek srov. Špirit 2011.

¹¹ *Červený květ*, *Host do domu* a *Plamen*. Výjimku tvoří Píseň zapomenutých let, která vyšla samostatně v roce 1963 a dále jako součást sborníku *Taneční hudba a jazz 1964–1965* (1965) a v měsíčníku *Repertoár malé scény* (1965).

¹² Zdejší vydání rozrušuje původní kompozici, rámcové vypravování je spojeno do lineárního textu a přidáno k Příběhu pro Rebekku, vzniklý text je pod názvem Rebeka přesunut až za Příběh o kukačce. Povídka Eine kleine Jazzmusik, která původní soubor uzavírá, je v *Hořkém světě* přesunuta do oddílu „jazzových“ próz.

¹³ Chybí *Panta rhei*, *Pravdy* a *Dialogus de veritate*, které autor v době přípravy výboru postrádal.

¹⁴ *Almanach klubu čtenářů*, *Host do domu*, *Lidové noviny* a *Plamen*.

a Vzpomínka na prima sezónu (1967, později se stala Zimní příhodou, tj. první částí knihy *Prima sezóna*). *Hořkej svět* se dočkal dvou exilových reprintů (Sixty-Eight Publishers 1978, Rozmluvy 1989) a ještě před zahájením vydávání Spisů též jednoho domácího (Odeon 1991).

Tři povídkové svazky Spisů obsahují již zmíněné tři oddíly „předpovídek“, *Povídky tenorsaxofonisty* a prózy s jazzovou tematikou původně zařazené ve výběrech z 60. let. Druhý svazek zahrnuje kromě titulních *Nových canterburských povídek Sedmiramenný svícen* (v původní podobě, ačkoliv v grafické úpravě méně odlišující rámcový text od vsunutých povídek) a novelu *Legenda Emöke*. Gros posledního svazku tvoří již výše zmíněný devátý oddíl přinášející texty z 60. let vesměs dříve publikované ve výběrech, doplněné navíc o povídky *Šmé s literaturou* (1957), *Sam píše recenzi* (1961), *Hovory s Okřabrinou* (1966), *Feminine Mystique* (1988) a *Jak jsem se učil německy a anglicky* (1989), dosud publikované pouze časopisecky.¹⁵

Kromě několika výše zmíněných textů, zařazených do čtvrtého svazku Spisů, jsou z období po autorově emigraci známy především *Povídky z rajského údolí* (1994–1995), odlehčené humoristické texty s podtitulem „Pokračování mých jiných knih v novém světě“, jejichž komika spočívá především v neporozumění, které plyne z odlišné životní zkušenosti studentů a jejich profesora či z jazykové bariéry mezi angličtinou a češtinou.

¹⁵ *Almanach autorů A, Český dialog, Danny, Plamen, Svědectví*. Hovory s Okřabrinou byly navrženy pro vydání v *Hořkém světě*, odkud je cenzura vyřadila, a jsou tedy ve Spisech publikovány poprvé.

III CESTA K ATELIÉRŮM

Povídka *Cesta k ateliérům* nese v roce 1948, poprvé však byla publikována až ve čtvrtém svazku *Spisů* v roce 1996, podle rukopisu, který byl nalezen na jaře 1991 a který sám autor považoval za ztracený. Josef Škvorecký v autorské poznámce píše, že má povídka autobiografický základ, a zároveň ji spolu s tamže publikovaným *Divákem* v únorové noci klasifikuje jako text, jež „Chalupecký přiřazoval k *Zákonům džungle*“ (4: 309), tj. považoval za povedený.

III.1 Kompozice, prostředí

Děj povídky se odehrává patrně v létě roku 1948, tj. několik měsíců po únorových událostech. Hlavní postava a zároveň ich-vypravěč Sam probírá se svou přítelkyní Irenou během procházky po barrandovských terasách politickou situaci a ona jej přemlouvá k emigraci do Anglie. Obě strany se v rozhovoru snaží získat převahu, debata se v průběhu povídky vyostřuje až k potenciálnímu ukončení vztahu, ale Sam nakonec své partnerce podléhá a odchod do exilu jí slibuje.

Konstitutivním prvkem povídky je dialog, který mezi sebou vedou hlavní postavy a který je jakousi osou celého děje. Povídka dokonce v několika částech přechází pouze v pásmo střídaných přímých řečí obou postav, bez uvozovacích vět či vypravěčských komentářů. Ty jsou ovšem z významového hlediska podstatnou částí povídky, protože už od počátku odhalují rozpor mezi tím, co Sam říká a co si ve skutečnosti myslí. „Vnitřní monolog Samův zdůrazňuje rozpětí mezi tím, co je vysloveno, a pohnutkami, které jednotlivé repliky inspirují“ (Kosková 2004: 30). Tento rozpor s postupujícím textem ještě graduje a poznamenává i narativní postupy vyprávěcího subjektu.

Jako další „osa“ může být chápána titulní cesta – povídka začíná u zábradlí nejnižší barrandovské terasy a po první, pohybově „statické“ části, kterou Sam s Irenou stráví sezením u restauračního stolku, pokračuje jejich putování vzhůru barrandovským kopcem a tamější vilovou čtvrtí až k ateliérům na samém vrcholu kopce. Od bran ateliérů pak postavy sjíždí zpět do údolí autobusem. Podle *SSJČ* *cesta* nemusí znamenat jen putování, resp. fyzický pohyb za nějakým cílem, ale v přeneseném slova smyslu též jednání za nějakým účelem či usilování o něco

(Havránek 1989: 206–207). V Cestě k ateliérům lze tedy onu konkrétní barrandovskou procházku vidět jako vrstvu povrchovou, která zrcadlí druhou, „neviditelnou“ cestu k životnímu cíli – přesvědčení Sama k emigraci –, kterého je v závěru i dosaženo. Řešení problému protichůdných postojů je v počátku děje zdánlivě nedosažitelné, vypravěč si uvědomuje, že svůj protějšek přesvědčit nemůže: „Bylo marné ji přesvědčovat [...] Bylo to marné, ale nemohl jsem mlčet“ (4: 100), přesto se opakovaně nechává svést k dalším pokusům: „Pořád jsem věřil, že se mi povede nějak ji přemluvit“ (4: 101). Rozhovor se nakonec rozvíjí přece jen nečekaným směrem a dospívá až do bodu, v němž Sam přehodnocuje své priority a uvědomuje si, že mu nezáleží ani tak na politickém přesvědčení Ireny, ale především na ní samé a na získání jistoty. „Miloval jsem ji úporně a krutě a byl bych za to dal všechno, abych ji mohl získat pro své názory. A bylo mi jasné, že mně přitom nejde o ty názory, ale jen a jen o to, abych ji získal. Aby mě neopustila. Abych si byl jist, že mě neopustí“ (4: 125). Nakonec tedy ze svého postoje ustupuje a při návratu do údolí se ve vzduchu vznáší dvě, alespoň zdánlivá vítězství – Irena se od Sama dočkala slibu, že společně odejdou do Anglie, a Sam výměnou za svou rekapitulaci „získává“ Irenu, resp. si to alespoň myslí. „Miluju Irenku. Všechno ostatní ať plave. Ať se potopí. Ať se jde bodnout. Odejdu. A začnu v Anglii. Konto a fabrika a golf a parties a Irena. Hlavně Irena. Jenom Irena. Jenom když Irena. Ano“ (4: 128).

Prostředí, v němž se procházka odehrává, je velmi konkrétní a fiktivní svět povídky se podobá reálnému. Kromě objektu barrandovských teras, včetně přilehlé restaurace, baru Trilobit a vyhlídkové věže (jejíž vlajku pleskající ve větru vypravěč zmiňuje opakovaně), jsou popisovány některé barrandovské vily, ateliéry a výhled na Vltavu. Ve vzpomínkách vypravěče se objevuje Paříž (kavárna [Les] Deux Magots, chrám Notre Dame, Montmartre) a Skotsko (jezero Loch Lomond), nejčastěji je připomínána Anglie jako země, do níž chce Irena se Samem odejít.¹⁶ Klíčovým prostorem však zůstává Praha. Vypravěč ve vnitřním monologu uvažuje nad tím, že jeden z mnoha důvodů, proč nemůže odejít, je i to, jak se v Československu cítí dobře. „Nejradši ze všeho jsem měl Krkonoše a Sázavu a Prahu – a tady v Praze Barrandov – a všichni mí známí a přátelé byli tady“

¹⁶ Anglie je zpřítomňována i v relativně řídkém využití cizojazyčných prvků v povídce – poté, co Sam Ireně slíbí emigraci, se začínou vzájemně oslovovat *honey* a *darling*. Vypravěč ve svém promluvovém pásmu využívá anglické výrazy sporadicky (zcela přejaté *parties* a české flexi přizpůsobené *five o'clocky*).

(4: 106). Samův kladný vztah k Praze a k Barrandovu se projevuje ve způsobu popisu okolí. Na rozdíl od ostatního textu jsou pasáže popisující to, co vypravěč vidí, značně poetizované, obsahují reflexi smyslových vjemů a barev a liší se i zvolenými jazykovými prostředky.

III.2 Postavy

O Samovi se postupně dozvídáme poměrně dost informací – jedná se o bývalého továrníka znárodněného podniku, v politických postojích možná ne úplně jistého, ale rozhodně socialisticky smýšlejícího. „Jak jsem jí měl vysvětlit tu absurdně neuvěřitelnou věc, že já, dědic továrny na letecké motory, jsem se stal socialistou. Možná dokonce komunistou. Rozhodně marxistou“ (4: 105). Na rozdíl od Ireny, jejíž námitky jsou zcela konkrétní, je jeho argumentace spíše abstraktní a idealistická, což si sám dobře uvědomuje. Stejně bystře reflektuje i svůj vztah k Ireně, která je pro něj „osudovou ženou“ – ví (resp. si myslí), že jej podvádí, že nemalou motivací ke vztahu s ním jsou jí jeho peníze a že se jím neustále snaží manipulovat, ale přesto ji miluje. „Potvora prohnaná! Ach Bože, kdybych ji alespoň nemiloval. Ale to je to. Jsem do ní hrozně zamilován. A pořád víc. Čím víc mi provádí, tím víc. Teď už ji znám dopodrobna a vím, jak je falešná a prohnaná a sobecká, ale – když ona je tak krásná a v posteli – ale nejen to, něco na ní je, něco, co miluju pro tu věc samu, ne pro tu postel, alespoň nejenom pro tu postel. To, co je na ní magické. Oči. Modré šaty s bílými kruhy. To něco. A kvůli tomu jsem ze sebe zas udělal blázna a začal jsem ji chlácholit, jako kdybych nevěděl, jak to všechno ve skutečnosti je“ (4: 111). V tomto vztahu se však cítí sebejistý, je totiž přesvědčen o tom, že má Irenu „přečtenou“ a rozumí jejím pohnutkám i vypočítavosti.

Hlavní postava jménem Sam se vyskytuje i v *Konci nylonového věku*. Student medicíny Samuel Gellen miluje vdanou Irenu Hillmanovou (v *Cestě k ateliérům* je naopak ženatý Sam, ale má před rozvodem), „osudovost“ jejich vztahu je podobná vztahu ústřední dvojice z *Cesty k ateliérům*. Sama-medika a Sama-syna továrníka

spojuje i to, že jsou oba jakýmsi mluvčími politických postojů, které konfrontují právě v rozhovorech s Irenami, stanoviska však zastávají zcela opačná.¹⁷

Irena je dcera z vyšší společnosti, finanční zázemí dosud poskytované jejím otcem je však nově nastoleným režimem narušeno. V Samových očích oplývá nespornými půvaby, má jisté sklony ke koketerii a manipulaci s muži. Ireniny povahové vlastnosti, motivy jejího jednání i údajná vypočítavost jsou však Samovou projekcí a vzhledem k osobní ich-formě vyprávění jí nelze tyto charakteristiky bezpečně přiřadit. Nicméně je to právě Irena, která směřuje procházku mezi barrandovské vily a k ateliérům, protože ví, že tam může proti Samovi použít další argumenty (založené na připomínání porevolučních osudů tamějších obyvatel a zaměstnanců) a získat tak nad ním převahu. V závěru povídky si navíc libuje v tom, že se jí Sam podřídil, a cítí se být „vítězem“, který má nad svým partnerem moc: „Já sem to věděla, šeptala mi do ucha. Ty si můj miláček. Ty Irence všechno uděláš, vid’?“ (4: 128).

Postavy jménem Irena, které se sobě navzájem více či méně podobají,¹⁸ se objevují v dlouhé řadě Škvoreckého textů a jsou jedním z jeho nejstabilnějších topoi. Tak jako další Ireny má i ta z Cesty k ateliérům zelené oči a krásné nohy, hlavní aktér-vypravěč se k popisu jejího zevnějšku opakovaně vrací, je pro něj přitažlivá a jím přes všechny nesnáze milovaná (ambivalentnost svého vztahu k ní navíc opakovaně tematizuje). Stejně jako všechny Ireny je zapletena do paralelních románek s dalšími muži. „Musela si prostě všude někoho najít, ještě mimo mě. Ona mě prostě musela aspoň trochu podvádět. Nebyla by asi spokojená, kdyby mě nepodváděla. Klidně jsem jí to trpěl, poněvadž o nic nešlo. Já měl prachy...“ (4: 120). Sam z Cesty je ale poměrně netypicky jejím „hlavním“ a také dobře zabezpečeným partnerem – na rozdíl od Dannyho ze *Zbabělců* či Sama z *Konce nylonového věku*. Biografickým zázemím má Irena z Cesty blíže spíše k Ireně z *Konce nylonového věku* a také k Lizetce z příběhů „o Líze a mladém Wertherovi“, než k Irenám ze *Zbabělců*, *Prima sezóny* a *Příběhu inženýra lidských duší*.

Vzhledem k tomu, že těžištěm povídky je dialog a vývoj situace mezi Irenou a Samem, je role dalších postav v povídce utlumená. Příznačné je, že se vyskytují

¹⁷ Josef Škvorecký však v Autorově poznámce uvádí, že text má „kořeny ve skutečnosti, jenom s tím rozdílem, že jakýms takýms obhájcem právě nastoleného ‚socialismu‘ [...] byla ve skutečnosti Irena, které já dělal ďáblova advokáta“ (4: 309).

¹⁸ Srov. Špirit 2009, s. 207–210.

převážně v pasážích, které tvoří jakási „intermezza“ v hlavní linii povídky. Na jedné straně jsou tu postavy, s nimiž se Irena a Sam setkávají během své cesty, tedy číšník obsluhující je v restauraci na barrandovských terasách a „proletáři“, kteří cestují do údolí tímtež autobusem jako ústřední dvojice. „Byli věčně stejní. Zrovna takoví, jak jsem je znal z naší fabriky. Ukoptění a plní humoru a s trapně neinteligentními vtipy. Babky si dobíraly jedna druhou, otevíraly kolozubá ústa a chechtaly se na celé kolo. Ne, necítil jsem k nim vůbec nic. Žádný soucit ani sympatií. Byli protivní“ (4: 124). Tyto „babky“ tvoří zvědavé obecenstvo závěrečné katarze mezi protagonisty a vypravěč to ve svém vnitřním monologu opakovaně zmiňuje. Během posezení v restauraci jsou letmo zmíněni také hosté protějščího Trilobit baru, číšníkova milá a kolem procházející „zlatá mládež“, před filmovými ateliéry pak režisér Martin Frič v projíždějící limuzíně.

Na straně druhé jsou postavy, které v povídce nevystupují přímo, ale jsou buď připomínány v dialogu, kde především slouží Ireně jako další argumenty (její i Samův otec, bývalý Samův podřízený Rozvařil, továrnická rodina Brandejsových, Vávra a Nezval „od filmu“ a také Jan Masaryk a Prokop Drtina). Mezi nimi stojí za povšimnutí především filmový podnikatel Bondy, který zemřel v Terezíně – „Dobře, že se toho nedočkal. To byl taky jeden z těch, co pomáhali stavět tyhle ateliéry. Teď by ho vodsud' vykopli jako zloděje. Jako nacisti“ (4: 122) –, a jeho syn Harýk, letec, který padl v Anglii. Obě tyto postavy se objevují v různých podobách v řadě Škvoreckého děl.¹⁹ V Samových vzpomínkách a úvahách vystupují kromě otců obou protagonistů a některých dalších známých především Irenini milenci, jimž věnuje ve vyprávění hned několik souvislých pasáží charakterizujících ve výsledku jeho vztah s Irenou. „[V]zpomněl jsem si přitom na Pierra a na toho Skota MacClellana, jak ji líbali a oba si mysleli, že to nevím. Jenže pro mě to příčina k žárlivosti nebyla, protože já jsem prostě nikdy nežárlil. Je to taky hloupost, žárlit. Nemohl jsem Irenu – tenkrát – ztratit“ (4: 114).

Dialogy hlavních postav jsou výrazně poznamenány prvky hovorové češtiny a nářečí. Jedná se především o změny v hláskoslovné rovině, ať už jde o zanikání v souhláskových skupinách (*de, dyť, sem, seš, sou, takle*) a ve slovesné flexi (*nemoh, neplet sem se, pad, zadrž*), nebo o změny v kvantitě (*dólu, říkáš, s tímhle, tuuj*; nejčastěji v koncovkách sloves *musim, nebavim, neni, nevim, neviš*,

¹⁹ Srov. Špirit 2009, s. 205–206 a 243–244.

pomyslim, povim, rozmyslim, vim, vysvětlím a stahování maj, pudem, puđu, zmoknem, zůstanem). Výrazným dialektickým prvkem je užívání protetického v- u slov začínajících na o- (*vo, voblíknout, vodjet, vodpusť, vodsud', vodvděčili, vokradli, voni, vono, vopravdu, vostuda, votravovat*), hláskové změny í/ý > ej (převážně v koncovkách: *Brandejsovejm, černejch, dobrej, jinejm, každěj, kterej, nepohodlnej, spokojenej, správnej, takovej, takovejm, zfanatizovanej*; ale i *bejt, nebydlej, neplatěj, nerozmejšlel, nezbejvá, poručej, přemejšlet, tejden, trpěj, vyhoděj, zbavěj se*), é > í/ý (opět hlavně v koncovkách *dobří důvody, je marný o tom mluvit, je to jednoduchý, je to vyřízený, na tý ceduli, nádherný ateliéry, něco jinýho, není to lehký, přepychový vily, to samý, v týhle věci, žádný důvody*; ale i *vízt se, víst továrnu, voblíknout se*), í > ý (*komunisti idealistický, totálně nasazený*) a další změny ve jmenných koncovkách (*samý budovatelský dramata, s kapitalistama, v protektorátě, v Linhartový kanceláři*). Hovorovost se projevuje též v psaní ustálených slovních spojení bez vyznačení mezislovního předělu (*prosimtě, zaboħa*) a v podobě slovesných tvarů (*bysme, kdybysme*). Prvky obecné češtiny a slangu se uplatňují i v lexikální rovině (*brožůrek, doted'ka, fabrika, Kolbenka, lotr, nedřel sem se, nehlopni, votravovat, zlodějny*; ustálená spojení *dostal sem rozvod, lepší líbí, totálně nasazený, žes mu zatrh*). Žádný ze zmíněných prvků není využíván důsledně a v textu tak lze vedle sebe najít spisovnou i nespisovnou variantu téhož slova, a to i v rámci jedné promluvy: „Protože to není pravda. A ty to taky víš, že to není pravda“ (4: 124).

III.3 Vypravěč a vypravěčské postupy

Vyprávění Cesty k ateliérům je vedeno homodiegetickou ich-formou, vyprávějíci subjekt je ztotožněn s hlavní postavou a existenciální oblast tohoto subjektu je shodná s existenciální oblastí ostatních postav. Lubomír Doležel nazývá ve své typologii²⁰ tento druh vyprávění „krajním případem subjektivizace vyprávění“ (Doležel 2014: 62), kdy na sebe vypravěč kromě svých primárních funkcí (konstrukční a kontrolní) bere též funkci akční a interpretační, tj. účastní se dění v příběhu a přináší hodnocení fikčního světa, do nějž zapojuje vlastní názory, emoce a sympatie.

²⁰ Rozpracována v *Nativních způsobech v české literatuře* (Doležel 2014).

Ztotožnění vypravěče s hlavní postavou příběhu je úplné. Použití minulého času je zde dáno čistě literární konvencí, vyprávějící subjekt nijak nesignalizuje svůj odstup od popisovaných událostí a prakticky jej není možné časově či prostorově odlišit od subjektu prožívajícího. V důsledku toho je vyprávění lineární a chronologické a všechny události v povídce i celý její fikční svět jsou s vypravěčem bezprostředně spjaty, děj, prostředí a ostatní postavy jsou nahlíženy a komentovány výhradně jeho optikou (což, jak již bylo zmíněno, je zásadní zvláště u Ireny). Případné odbočky z chronologie děje mají podobu vzpomínek – delších a ucelených na Ireniny „aférky“, spíše kratších až útržkovitých na pozadí osudů Sama, jeho a Irenina otce a také přátel a lidí z ateliérů.

Dalšími „zciuzujícími“ prvky v jinak velmi celistvém vypravěčském partu jsou neznačené přechody v přímé zobrazení vypravěčových myšlenek. V nich je distance mezi prožívajícím a reflektujícím subjektem nulová, což se projevuje mj. i použitím přítomného času: „Ale já jsem sakra do ní paf“ (4: 118). Podobným, o něco nenápadnějším projevem jsou častá zvolání jako „sakra“ nebo „Bože“ ve vnitřním monologu. Pomyslným vrcholem je pasáž ze závěru povídky, která nese silný emocionální náboj. Vypravěč zde vlastně ztrácí svou kontrolní funkci a jakoby „vystupuje z role“, jedná se o pouhý „přepis“ obsahu jeho vzrušené mysli. „A najednou jsem nevěděl. Možná, že jsme sami. Ano, jsme sami. Vlastně ano. Jsme sami. Sami, sami, sami. Zatraceně sami. A nevím. Zdá se mi, že to je prokletí, že miluju Irenu. Prokletí, ale nemohu si pomoci. Prokletí a ráj. A když to jednou začne, tak to člověka drží a nepustí ho to. Já nevím. Je to asi prokletí. Nebo ráj. Asi je to prokletí. Nebo ráj. Nevím, ale asi ano“ (4: 129). Na několika místech jsou přechody v přímý záznam myšlenek signalizovány uvozujícími slovesem: „Najednou se to všechno propadlo. Dobře, řekl jsem si, vzal to čert. Odjedem. Dobře, odjedem. [...] Ano. Rozhodl jsem se“ (4: 128), případně i provázány s okamžitým návratem zpět do préterita: „Odkdy Martin? napadlo mi, jak mi myšlenky utíkaly a pak jsem si uvědomil, že od té doby, co z ateliérů musel odejít Bondy“ (4: 123). Zvláštním případem je ojedinělá promluva číšníka, jediné další postavy mimo Irenu a Sama, která v povídce něco pronese. Není však realizována přímou řečí, ta je vyhrazena pouze hlavním aktérům, nýbrž ji vypravěč, podobně jako své vlastní myšlenky, absorbuje do svého partu: „Irena se otočila a zeptala se, jestli mají čokoládu. Prosím, řekl číšník a otočil se na mě“ (4: 101).

Důležitým stavebním prvkem povídky je, vedle dialogu a cesty, princip hry, resp. hraní. Ten je přítomen nejen motivicky (filmové ateliéry, režiséři a filmoví podnikatelé), ale i implicitně ve vypravěčském důrazu na vizuální složku, na „dívání se“, ať už se jedná o již zmíněný specifický způsob popisu prostředí a vzhled Ireny, anebo o pasáž, v níž jsou diváctví a „filmovost“ explicitně tematizovány: „Viděl jsem to všechno. Viděl jsem to všechno, ale vzal jsem ji za ruku a filmově jsem řekl: ‚Já vim, Ireno. Já vim, že mě máš ráda.‘ Přimhouřila oči a řekla skrze zuby, jak to viděla někde v biografu: ‚Ráda! Nemohla bych bez tebe žít, Same“ (4: 114).²¹

Herní princip je ovšem v povídce využit ještě v další poloze. Celý dialog Sama a Ireny je totiž komponován jako určitý druh hry, vypravěč opakovaně připomíná, že jsou si oba aktéři vědomi toho, jaké kdo z nich zastává postoje, jaké má cíle a především jakými prostředky se jich pravděpodobně pokusí dosáhnout: „Ireno,“ řekl jsem těžce a měl jsem to štěstí, že mi z nějakého důvodu přeskočil hlas. Možná že to byla ta mizerná černá káva. Každopádně ji to přimělo zase změnit taktiku. Dohrála svou oddanou a pokornou roli do extrému“ (4: 115), a hned vzápětí: „Vlastně jsem taky hrál docela pěkně“ (4: tamtéž). Vypravěč od počátku povídky demonstruje svou znalost partnerky a jejích motivací, v paralelním pásmu svých komentářů bohatě reflektuje své uvědomované a Ireniny předpokládané strategie: „Zase se prudce zastavila, jako to dělala vždycky, když chtěla vzbudit efekt“ (4: 110), a opakovaně je nazývá taktikami: „Najednou změnila taktiku. Položila mi bílou rukavičku na rameno [...] Usmála se. V očích už slzy neměla. Dovedla je přivolávat a rušit, jak se jí zachtělo“ (4: 112–113). Sám sebe ovšem vyprávějíci subjekt považuje za toho, kdo má situaci „pevně v rukou“ a kdo nepodléhá manipulaci svého protějšku: „Usmívala se na mě tak děsně oddaně, že jsem ji musel políbit. Bylo to jako tečka za odstavcem. Jedna bitva skončila a teď zas musím čekat, co si vymyslí dál. Že by to bylo upřímné nebo definitivní, to mě samozřejmě ani nenapadlo“ (4: 116), naopak se sám cítí být manipulátorem: „Rozhodl jsem se jít na to ještě jinak. Doufal jsem, že tu průhlednost Irena snese. A nepřeočítal jsem se“ (4: 113). Vykazuje tak zprvu alespoň zdánlivě rysy

²¹ Odkazy k „filmovému“ charakteru určitých scén nejsou důležité jen v rámci výstavby zde rozebírané povídky, ale i pro svou souvislost s řadou dalších Škvoreckého děl (srov. např. *Zbabělci*). V Divákovi v únorové noci je pak diváctví, jak už samotný titul napovídá, prvkem konstitutivním, a v rámci jeho rozboru se mu budeme věnovat podrobněji.

„distancovaného“ vypravěče, který se, navzdory vlastnímu zapojení v ději, pohybuje „nad“ popisovanými událostmi a který vývoj situace i rozhovoru řídí.

Již bylo zmíněno, že vypravěčské komentáře odhalují rozpory mezi tím, co Sam a Irena v rozhovoru říkají a co si myslí. Promluvy postav se tak blíží typu „zamlčujícího“ dialogu, který popsala Růžena Grebeníčková ve svých studiích o románech F. M. Dostojevského.²² Ten se skládá z replik, které „neslouží vzájemnému konfrontování, sblížení, komunikaci (i zpovědi) postav mezi sebou, nýbrž spíše *skrývání, zamlčování a v posledním důsledku šifrování jejich skutečného postavení*. V jednom bodě je třeba uvarovat se omylu: přílišné dbaní o druhého, příliš velká potřeba mít druhého za protihráče a stálé určování svého projevu s ohledem na druhého znamená současně i nedbání toho druhého (neboť se operuje neustále jen projekcí vlastního vědomí o tomto druhém), současně i nedbání sebe sama“ (Grebeníčková 1971: 58). Postavy, které spolu vedou tento typ dialogu, si nemohou porozumět proto, že nerozumí ani samy sobě. Toto dvojí neporozumění a mylné přesvědčení o kontrole situace má vliv na postupný rozpad vypravěčské suverenity. Příímý vypravěč je pevně spjat s prožíváním Sama jako postavy a s plynutím textu svou jistotu postupně ztrácí. Spolu se zvyšujícím se rozrušením prožívajícího subjektu vzrůstá i emocionalita vyprávění, jejíž působení se projevuje v jazykové složce vypravěčského partu – zjednodušuje se syntaktická struktura vět a naopak stoupá četnost expresivních zvolání (*ach, ať plave, ať se jde bodnout, blbost, Bože, potvora, sakra*) a kvalifikujících výrazů (*blbě, děsně, hrozně, hrozný, jak nevím co, pitomé, příšerně, sebestomější, zatracená, zatraceně*), které jsou často řetězeny: „...a bylo mi blbě a hrozně blbě a hrozně příšerně zatraceně blbě“ (4: 128).

Postupně je tak odhaleno, že vyprávěcí subjekt kontroluje pouze akt vyprávění, nikoli však směřování děje. Mnohé signály dokonce naznačují, že je to možná spíše Irena, která má dění pevně v rukou. Ačkoliv si vypravěč ve svém vnitřním monologu stále myslí, že manipuluje on s ní, je to pravděpodobně ve skutečnosti ona, kdo mu tyto zdánlivé manipulace „dopřává“, a nenápadně tak ovládá ona jeho. Vzhledem k tomu, že obsah Irenina vědomí není vyprávěcímu subjektu a tudíž ani čtenáři přístupný, zůstává přítomno zřetelné napětí mezi tím, co o Ireniných

²² „Zamlčující“ dialog u Dostojevského (1971) a K tzv. karnevalizaci v Dostojevského Běsích (1981).

myšlenkách a motivacích předpokládá vypravěč, a tím, co si myslí a co sleduje ve skutečnosti.

Sam-vypravěč mluví odlišným jazykem než Sam-postava. Pásmo vypravěče tvoří převážně spisovná čeština, do níž sice též pronikají hovorové prvky, ale v mnohem menší míře než v promluvách postav. Na druhé straně jsou užívány velmi spisovné až knižní prostředky, a to především jmenné tvary adjektiv (*byla zachumlána, byla šťastna, hromem udeřen, nebyl jsem si jist*), spojky *več* a *nač* a opakovaně slovesa jako *pravit, opanovat se, hledět*. Ke knižní, resp. „vyšší“ vrstvě jazyka lze přiřadit též metafory spjaté výhradně s popisem prostředí (*řady domů řeřavěly a oranžověly, Vltava vinoucí se údolím, směje se perlovými zuby, parník za sebou zanechával šipku vlny nebo z jihu přiletěly mraky, obzor zbělal a rozsvítil okna vil*).

Prvky hovorové řeči ovlivněné nářečím se opět projevují v hláskových změnách (*svlíkl jsem sako, všeco*; zanikání v souhláskových skupinách *začlo*; ve slovesné flexi *moh, nespád, nezřek*), výběr lexikálních prostředků je zasažen obecnou češtinou a slangem (*baby, blábolit, fabrika, klábosit, mrzáky, prachy, šinuli jsme si to, šklebily se, šofér, tetky, zahihňala se, zadržli mu, ženská*; ustálená spojení *abych do toho zas nespád, byl jsem do ní celý pryč, byl jsem v tom, držet hubu, já jí všechno udělám, jak z chlupaté deky, je to všechno tak na háčku, jsem do ní paf, mít to na beton, na jedno kopyto, teď mě měla, vodí ho za nos, vynesli [ho] z továrny za límec*).

IV DIVÁK V ÚNOROVÉ NOCI

Próza na žánrové hranici povídky/novely Divák v únorové noci vznikla jako reakce na únorové události roku 1948, zřejmě velmi brzy po nich.²³ Podle dopisu Lubomíru Dorůžkovi z června 1950 zamýšlel Josef Škvorecký povídku jako součást většího cyklu: „Rassenfrage:²⁴ tady došlo k omylu. Ten kec jsem napsal krátce po Canterburských a měla to být součást jiné rámcové povídky, která se měla nazývat Únorové povídky a měly v ní vystupovat částečně osoby z canterburských, nalézající se v uprchlickém táboře v Bavorsku. Napsal jsem celkem čtyři takový povídky (Divák měla být jedna z nich), ale pak jsem toho nechal“ (31: 57). Tento cyklus však nikdy nebyl realizován a dnes již nelze říci, které povídky měly Diváka a Rassenfrage doprovázet. Strojopis povídky se ztratil a jeho další osudy nejsou přesně známy, nakonec byl však nalezen a otištěn v exilovém dvouměsíčníku *Listy* (1989, č. 3, příloha Čtení na léto).²⁵ Později text vyšel i samostatně v sešitu Společnosti Josefa Škvoreckého (1991) a vydání v souboru *Neuilly a jiné příběhy* z roku 1996 je tedy již třetí.

Povídka je věnována Marii²⁶ a v mottu opatřena zkráceným citátem Arthura Schopenhauera: „...Život... je vlastně vždycky jenom tragédie; ale v jednotlivostech má charakter veselohry“ (4: 61). Tento výrok spolu s vlastní interpretací připomíná Škvorecký mj. i v rozhovoru pro Svobodnou Evropu z roku 1991:²⁷ „[V]ždyť každéj

²³ V dopisu Lubomíru Dorůžkovi z 27. 6. 1950 Škvorecký píše: „Ponivač ta povídka je taková trochu odpověď na události a napsal jsem ji až čtvrt roku po nich, když už se to v člověku uklidní a urovná“ (31: 57), podle pozdějšího sdělení autora však text vznikl už v březnu 1948 (srov. Špirit 2009: 7).

²⁴ „Povídka o německé dívce“, jež byla později upravena a vřazena do strojopisu *Zbabělců* a v téže podobě (pod názvem *Rasová otázka*) otištěna v časopise *Květen* (1956/57, č. 5). Součástí románu *Zbabělci* zůstala jako Lexovo vyprávění, včleněné do hlavního vypravěčského partu (1: 378–391).

²⁵ Podle autorovy vzpomínky „měla Diváka v únorové noci u sebe Geraldinka, když jí lapli. Po čtyřech letech se vrátila i s Divákem, jehož jí při propouštění dali na cestu. Prý dokázala estébáky přesvědčit, že text není reakční, ale pokrokový, třebaže povídka byla pokus o existencialismus, tehdy zapovězený samým György Lukáčzem, čemuž jsem ochoten věřit, neboť měla pusu značně rozstříhnutou. [...] Ačkoliv strojopis uváděl autora jménem Errol, estébáci jeho identitu už znali; pár let předtím zabavili u Lízina zatčeného brášky jiný text označený stejným jménem, báseň *Nezoufejte! Že mě vynechali, za to asi vděčím svému nad jiné schopnému Andělu strážci*“ (4: 309). – Podle sdělení Michaela Špirita autorce této práce strojopis Josefu Škvoreckému na konci 80. let zaslala Marie Zábranová, která jej našla v manželově pozůstalosti, a díky tomu mohla být povídka publikována.

²⁶ Marie Štichová (1926–2008), tehdejší přítelkyně Josefa Škvoreckého, s ním si pravidelně dopisoval a posílal jí též většinu svých rukopisů.

²⁷ Odvysílán začátkem roku 1992 v pořadu *Slovo a svět*, později přetištěn v internetovém deníku *Britské listy*: ČULÍK, Jan (1999). Rozhovor s Josefem Škvoreckým. Dobrý spisovatel má vždycky o čem psát. *Britské listy* 4 [online]. 22. července [cit. 2015-07-23]. Dostupné z: <http://www.britskelisty.cz/9907/19990723d.html>.

z nás, kdo žil pod nacismem a pod komunismem, zná desítky příběhů, kterým se říká absurdní. A tak absurdita je prostě to, že je to v podstatě tragický, ale zároveň je to taky směšný, že jo. Já vždycky cituju Schopenhauera, kterej napsal, že život je vždycky tragédie, ale v jednotlivostech má charakter frašky. A to já myslím je přesně vystižení situace. Samozřejmě, život je vždycky tragédie, poněvadž všichni musíme umřít, a to teda skoro nikdo nechce. Ale během toho života každé prožije tolik velikejch legrací a frašek, že je to až tragický.“

IV.1 Kompozice, prostředí

Děj povídky se odehrává 25. února 1948 v Praze.²⁸ Ich-vypravěč a současně hlavní postava Joe nejprve prochází městem a dychtivě přihlíží dramatickým událostem (protestní pochod vysokoškolských studentů, demonstrace komunistů), v druhé části se chystá k útěku do Anglie, který nakonec se skupinou přátel v závěru povídky skutečně realizuje.²⁹ Sám Škvorecký v autorské poznámce píše, že se námět Diváka v únorové noci zakládá na autobiografické zkušenosti, pouze s tím rozdílem, „že já jsem po ‚vítězném‘ únoru neodešel do exilu (kvůli Líze), ačkoliv jsem se s takovým úmyslem vypravil s Lízou a partou vysokoškolských ‚brigádníků‘ na rašeliniště kolem Svinných Lad na Šumavě. Někteří z party utekli, s některými jsem se po mnoha letech setkal v Americe, Líza si to rozmyslela, a tak já si to taky rozmyslel“ (4: 309).

Povídku otevírá věta, která nápadně připomíná začátky několika pozdějších autorových děl:³⁰ „Seděli jsme právě v Bulváru v boxu, když jsme to uslyšeli“ (4: 61). Výchozí situace je tedy narušena zaslechnutím skandovaného hesla, a tím se dají do pohybu další události. Hlavní aktér Joe v touze „být při tom“ putuje podrobně popisovanou Prahou, která se topograficky téměř shoduje s Prahou reálnou.³¹ Na konkrétní místní ukotvení je položen důraz, velmi často jsou

²⁸ Konkrétní dobové ukotvení povídky je pro její výstavbu důležité. Jak uvádí Helena Kosková, vypravěč „počítá se čtenářovou vlastní zkušeností i s oficiálním obrazem únorového puče jako významného revolučního zvratu, ve kterém se už konkrétní lidská zkušenost proměnila v ideologickou abstrakci“ (Kosková 2004: 29).

²⁹ Téma emigrace je jedním z často variovanych v autorově tvorbě. Kromě výše analyzované povídky Cesta k ateliérům srov. též Špirit 2009: 231–236.

³⁰ Srov. Špirit 2009: 203.

³¹ Joeovu cestu lze na reálné mapě bez problémů sledovat, s jedinou výjimkou chybně umístěného Ovocného trhu (v povídce situován v bezprostřední blízkosti Muzea, Sokolské a Ječné ulice). Oproti tomu

zmiňovány názvy pražských ulic a náměstí, ale i jednotlivé budovy-sídla institucí či tramvajové zastávky.

Jako výrazné opěrné body místního popisu slouží též kostely, přímý vypravěč k nim má blízký vztah, který ve svém vnitřním monologu sám reflektuje: „Měl jsem odjakživa rád kostely. Nevím proč. Ale znal jsem v Praze všechny“ (4: 92). Kostel Svatého Josefa na Náměstí republiky dokonce využije jako dočasné útočiště, do nějž se uchýlí před pronásledujícím příslušníkem SNB. Zevnitř kostela nejprve sleduje dění před sekretariátem KSČ, ale pak se obrací k oltáři. Místo klasické modlitby však nechává volně plynout své aktuální myšlenky a pocity: „Tak vidíš, řeklo to ve mně, ó Bože! Oh, Lord! Oh, My Lord! Děkuju ti za to všechno, že jsem to moh prožít, a dej mi toho ještě hodně prožít! Bylo mi skvěle a povznešeně. Ať je honí! Teď je venku ženou a já byl v tom. Tady v kostele bylo ticho a tma, jenom světlo nad oltářem. Všechno to bylo úžasné. Ó Bože. Ach Bože, říkal jsem si. Díval jsem se po těch osvětlených a vyřezávaných oltářích a stejně jsem na to zase nevěřil, ale vzýval jsem Boha. Pořád. Otče náš, jenž jsi na nebesích, začal jsem se modlit a měl jsem radost“ (4: 73). Tato pasáž a využití kostelů vůbec v mnohém připomíná Dannyho zážitek ze *Zbabělců*:³² „Kostel! Chytil jsem se těch baňatých věží jako záchranného pásu. Jeho okna v hlubokých výklencích a jeho slepé sluneční hodiny na stěně. Rychle kostel! Rychle něco cítit, něco říkat, aby se to ve mně ozývalo, aby to nebylo tak tupé, aby to ve mně rozezvučelo nějakou rezonancí“ (1: 313), jehož „modlitby“ mají rovněž svérázný charakter: „Otče náš, začal jsem, ale vlastně, proč jsem se chtěl modlit? Aha, kvůli pocitům. Ale už jsem je měl. Už se nemusím modlit. Už mám pocity“ (1: 314). Podobně jako v dalších autorových dílech³³ se v povídce objevují křesťanské motivy v kombinaci se světskými a s jistým odstupem. „Některá ta předříkávání se mi líbila. Otče z nebes, Bože, Synu, Vykupiteli světa, Bože, Svatá Trojice, jeden Bože. To bylo docela úchvatné. Docela dobré zaklínadlo. A člověk se na chvíli naplnil jistotou a tak, ale hned to zas ztratil, a tady venku bylo jisté, jak to vlastně je“ (4: 69–70). Scéna v kostele

název továrny na Andělu (původně Kolbenka m. Ringhofferovka) byl, zřejmě na podnět L. Dorůžky (viz 31: 51), opraven.

³² Další díla srov. Špirit 2009: 238.

³³ K motivům víry a křesťanství srov. též Sládek 2005 a Špirit 2009: 227–228. Sám Škvorecký se k nim v *Samožerbachu* vyjadřuje takto: „Na křesťanství se mi vždycky líbilo to těsné sousedství božského s lidským, svatého s hříšným, krásného s ošklivým. Bůh, který se z vlastního rozhodnutí stane fousatým židovským řemeslníkem, později budižkníčemou na způsob hippířů, a zahyne smrtí zločinců, krutou a ponižující“ (7: 270–271).

ilustruje též způsob využití opozice vnitřního a vnějšího prostoru. Vnitřní prostory jsou vždy okamžikem určitého zklidnění a zpomalení, vypravěč pobyt uvnitř sám vnímá jako zdržení – především chce být přítomen dění v ulicích a nasávat vzrušenou atmosféru. Výzvu jednoho z přátel Amerického ústavu, aby se šli podívat nahoru a informovat se o aktuální situaci, ve vnitřním monologu komentuje takto: „Nechtělo se mi. Byl bych se radši díval na ten průvod, jak táhnul směrem k Václaváku“ (4: 75). Podobně uvažuje i ve svém kostelním útočišti po překonání návalu zjitřených emocí: „V kostele bylo dusno a nepříjemně. Napadlo mi, že tady ztrácím drahocenný čas. Ovšem. Kdoví co se ještě stane. Chtěl jsem rozhodně být při tom“ (4: 74).

Zvláštní roli v popisu prostředí hraje též kontrast světla a stínů³⁴ – ať už se jedná o žlutavou záři pouličních lamp a kostelních svic, či o jiskřivě bílý sníh, obojí tvoří dramaturgické pozadí černajícím se zástupům demonstrujících, často navíc v doprovodu drobných barevných akcentů (většinou příznačně rudých), které vyznění kontrastu ještě posilují. „Stáli jsme u Živnobanky a nad námi se zvedal sekretariát KSČ, byl celý bělostný s rudými vlajkami a nahoře byla velká rudá hvězda z neonu. Svítila, ačkoliv byl ještě den. Dav se černal na bílém sněhu a ta rudá hvězda dost svítila proti obloze, zatažené černými sněhovými mraky“ (4: 69). Tyto reflexe hry světla a stínu se prolínají celou povídkou a kulminují v závěrečné pasáži opouštění Prahy, již tak dodávají lyrický tón: „Před námi na západě byla obloha černá a potažená mraky. [...] Dole za námi ležela světelná louže noční Prahy. Šňůry luceren kolem předměstských ulic se lehce chvěly a z centra svítily červené a modré reklamy. Leželo to dole za námi. Obrátil jsem se zpět. Harry mlčel, na tvář mu svítilo červené světlo startéru. Kitty měla zavřené oči a stisknuté rty. Její rty byly černé v tom světle. Vpředu stoupala rovná silnice k černému nebi“ (4: 97).

IV.2 Postavy

Jméno a základní biografii (rodina a finanční situace, přítelkyně, záliby) hlavního hrdiny se dozvídáme v náznacích a téměř až v závěru povídky, vlastní osobnost

³⁴ V dopisu Lubomíru Dorůžkovi z 27. 6. 1950 tento kontrast Josef Škvorecký připomíná jako jeden z prvotních impulsů k napsání povídky: „A tak se stalo, že jsem Diváka začal psát kvůli tomu zešeřelému modernímu činžáku, co bydlel Harry, potom kvůli těm davům ve světlech a stínech a pak z toho vyšel ten pocit diváctví a to všechno“ (31: 56).

nicméně popisuje v rámci své vypravěčské role od počátku detailně a otevřeně. Kromě již zmíněného specifického vztahu k náboženství je čtenář konfrontován s častým vyjadřováním Joeových politických postojů, resp. s jejich reflektovanou absencí. „Se mnou samým to nehnulo. Necítil jsem to tak stoprocentně. Jednak jsem měl pochyby, kdo vlastně má pravdu, a díval jsem se na to všechno tak trochu jako na velké divadlo. Je to třeba zvrhlé, ale já z toho měl radost. Že se něco děje. Že se zas něco děje a že jsem v tom. Vidět ulice plné lidí a demonstrace a cítit ve vzduchu to napětí, vidět sonyboje a bajonety a zvláštní vydání novin, to bylo moje. Od revoluce mi nebylo tak dobře a vzrušeně. Bylo to skoro zas jako za války. Tohle bylo, ať to je jakkoli nelidské, lepší než ten blbý zatuchlý mír“ (4: 62). Událostí v ulicích se přímo neúčastní, jen je sleduje a užívá si vzrušenou atmosféru, to, že se „něco děje“. Ve vnitřních vypravěčských monolozích se opakovaně vrací k popisu toho, jak moc si „nenormálnost“ situace užívá: „Pocítil jsem naprostou blaženost. Tohle bylo ono. Kulometry a rozeštvaný dav a vzrušení a všechno nenormální. Bylo mně blaze. Na fakultu se nechodilo, celý den v ulicích, všechno bylo nenormální. Všechno bylo *out of order*. Všechno bylo výjimečné. Napjatá situace. A vzrušená situace. A čpělo to válkou. Líbilo se mi to. Bylo mi dobře“ (4: 70). Způsob tohoto prožívání a chladný odstup, který vypravěč k událostem zaujímá, se v mnohém podobá uvažování Dannyho ze *Zbabělců*: „A bavilo mě to. Celý Kostelec a revoluce a kluci a Irena. Hrozně mě to bavilo a hrozně jsem se na to všechno těšil. [...] Bylo mi příjemně. Vzpomněl jsem si, že se v Praze bojuje a že Staroměstská radnice hoří. Bratřenci možná umírají na barikádách. Nebo spíš jsou zalezlí ve vile ve sklepě. Bylo mi pěkně. V Praze se bojovalo. Senzace“ (1: 330).

K ženám se Joe staví poněkud cynicky: „Marta byla svým způsobem dobrá holka. Ale byla to přece jen holka. Jenom holka. A tohle byl svět mužů. Ano. Řekl jsem si to. A holky byly v tomhle světě mužů jenom jako věci, dobré k oblažení. Jako Kitty, až dnes v noci bude sedět mezi mnou a Harýkem a její stehna mě budou hřát. Taky jsem mohl vzít Martu. Ale bylo lepší, že jsem vzal Kitty. Já budu aspoň volný a Robík se bude muset táhnout s Kitty. Už jsem se viděl s Američankama“ (4: 86). Některá vyjádření na dívčí adresu mohou rovněž připomenout výroky ich-vypravěčů-postav Dannyho, na rozdíl od nich se však ve fikčním světě Diváka v únorové noci nevyskytuje žádná „osudová žena“, o kterou by přímý vypravěč (marně) usiloval. Jeho postoj k ženskému pohlaví tak postrádá kompenzující

protějšek v podobě pasáží zrcadlících pocity zamilovanosti a vyznívá tak značně odtažitě.

Ostatní postavy, především způsob jejich popisu a role ve výstavbě příběhu, se liší v jednotlivých částech povídky. Zatímco v první části je Joe doprovázen nejprve svými kamarády Freddym a Dóďou a později se dostane mezi další, v zásadě zaměnitelné známé do Amerického ústavu, Harýk (a částečně i Kitty, která obě části propojuje) už se od nich svým postavením v textu liší. Freddy a Dóďa slouží spíše jako ilustrace politických názorů, v kontrastu s nimiž může vypravěč lépe vyjádřit svou vlastní pozici. Jejich popisy jsou stručné a postavené na konkrétních detailech přibližujících politické přesvědčení. Zatímco Freddy se chce jít podílet na dění v ulicích („Freddy byl hrozně vášnivý, když šlo o politiku. Do smrti nezapomenu, jak dal přes hubu jednomu sonybojovi při sjezdu mladých nársoc. Takový byl. A komunisty by vraždil na místě“, 4: 62–63), Dóďa si naopak udržuje odstup a jde mu především o to se do ničeho „nenamočit“: „Dóďa se dostával do ráže. On doved nesmírně nadávat, když se do ní dostal. Najednou neměl vůbec strach. Ale to byl on. Řvát do davu by nešel. Ale sám uměl mluvit, nahlas a tak, že to všichni kolem museli slyšet. Dva dni po tom, co chcíp Heydrich, začal u City nadávat na Franka a na německá zvěrstva, že všichni, kdo stáli s ním, dostali strach a utekli. Ale nestalo se mu nikdy nic. Měl štěstí“ (4: 64–65). Stanoviska obou jsou dokreslena vzpomínkami na události německé okupace, ale jinak se o Freddym a Dóďovi čtenář nedozví prakticky nic.

Poté, co se od nich Joe oddělí, sleduje dění v ulicích chvíli sám a posléze zamíří do Amerického ústavu, kde se setkává s další skupinou jemu známých postav. Jarýk (Jarry), Mike, Ruda i Stéza jsou v podstatě jen zmíněni a tvoří tak spíše součást prostředí než plnohodnotné postavy.³⁵ Proti všem výše zmíněným vyniká hlubší charakterizací Robert Malý (Robík, Robby), předseda mladých národních socialistů. Ten je specifikován především svým mluveným projevem, který využívá různých podob angličtiny. Kromě standardní prezence³⁶ v rozhovoru s Američanem Mr. Aplinem: „Hello Roby! Friedin was arrested.‘ ,I know,‘ řekl Robby. ‚I’m goin‘ to call the Embassy. Tell you the news.‘ ,Thanks,‘ řekl Robík. ‚So

³⁵ Kromě toho, že jsou jména většiny postav poangličtěná, se jedná též o výběr z typických jmenných konstant Josefa Škvoreckého, viz pozn. 19 a Špirit 2009: 213.

³⁶ Pro popis způsobu zacházení s prvky angličtiny používáme klasifikaci z monografie „Also: nazdar!“ *Aspekty textové vícejazyčnosti* (Mareš 2003).

long, 'řekl ještě Mister Aplin a zmizel za rohem' (4: 77–78), hovoří Robby tímto jazykem též se svými českými přáteli. V promluvách s nimi osciluje mezi anglickými a českými výrazy v rámci jediného větného celku. Nejčastějším z těchto případů je, v jeho idiolektu zřejmě ustálený, pozdrav „so long“, jímž se vždy loučí (*Zatím so long. Tak so long, friends. So long, přáteli.*), oba jazyky však kombinuje i jinde (*Samozřejmě top secret. Tak to je settled, ano?*). Přímý vypravěč zaujímá k tomuto jeho jazykovému chování rezervovaný postoj, svou ironii naznačuje buď užitím knižního výrazu v uvozovací větě (*We'll see, pravil.*), nebo ji formuluje přímo: „So long, 'řekl jsem, ačkoliv jsem to nemíval ve zvyku. Chtěl jsem mu jen udělat radost. Bylo to trochu trapné, trochu přehnané, ale celkem to šlo“ (4: 80). Určitou směšnost Robíkova anglicizování naznačuje i deformovaný fonetizovaný přepis některých slov (*šůr, endžel*). Kromě Robíka je součástí skupinky, která naplánovala společnou emigraci, Rand, zmiňovaný pouze v řeči ostatních postav (vypravěč jeho nepřítomnost nahlíží rovněž s ironií jako „uchýlení se na akademickou půdu“), a Harry Rosenblum (Harýk).³⁷

V pasáži, kdy se Joe dostává do Harryho domu, přechází povídka do své druhé části, kde už přímého vypravěče nezajímá dění v ulicích, nýbrž nové dobrodružství připravovaného útěku. S tím se pojí i odlišně pojaté fungování vedlejších postav, kterých je méně, ale jsou popisovány detailněji, a to včetně vypravěčova vztahu k nim. Harryho motivace k odchodu do exilu je ve srovnání s ostatními postavami hlubší, jako jediný z celé rodiny, zahynuvší v koncentračních táborech, přežil holocaust. Přímý vypravěč kromě popisu Harryho minulosti navíc naznačuje svůj vztah k němu, když oceňuje jeho velkorysý přístup: „Harry měl prachy a zřejmě jsem se mohl na něho spolehnout. Harýk byl odjakživa dobrý chlap“ (4: 88). Harry je další postavou, která promlouvá cizojazyčně, při opouštění bytu se loučí nejprve francouzsky (*Adié, au revoir*) a posléze, spolu s Joem, anglicky (*Good bye, sweet Picadilly. Bye, bye*).³⁸

Ženské postavy jsou v povídce spíše upozaděny, zmíněna je neznámá dívka, k níž je vypravěč přitlačen davem – tato situace posiluje vyznění toho, jak moc vyprávějíci subjekt prožívá současnou situaci, kterou staví právě nad tento intenzivní tělesný

³⁷ K postavám jménem Harry ve Škvoreckého díle srov. pozn. 19.

³⁸ V povídce se v rámci přímých řečí postav vyskytují též prvky latiny (*Sursum corda*) a němčiny (*Macht geht vor Recht*). V obou případech se však jedná o ojedinělé výskyty ustálených spojení, které nemají bližší charakterizační význam.

zážitek –, a Marta, jejíž fotku má doma na stole a s níž zřejmě udržoval určitý vztah. Obě tyto postavy tedy slouží spíše jako prostředek k hlubší charakterizaci postavy Joa. Kitty, dívka z Amerického ústavu a Robíkova přítelkyně, má postavení odlišné, je zapojena do děje a stává se posledním členem emigrační výpravy. Joe v ní nejprve vidí pouze potenciální zpříjemnění cesty, a když si Kitty uvědomí, že ji Robby původně nechtěl vzít s sebou, Joe její pochybnosti o Robíkově náklonnosti záměrně prohlubuje: „Robík ti to neřek?“ zeptal jsem se naschvál, aby to měla na beton. Byla to ode mě zlomyslnost, ale Robík ji stejně nemiloval. Tak co“ (4: 95). Nakonec však svůj postoj k dívce přehodnocuje a oceňuje nejen její praktičnost, ale i chápavost, statečnost a klidný přístup k věci. Kitty se tak spolu s Harrym stává postavou, jíž věnuje vypravěč ve svých úvahách více prostoru a hlubší hodnocení.

Oproti Cestě k ateliérům je Divák v únorové noci mnohem více „zaldněn“ i zcela vedlejšími postavami, zmínkami o lidech, které vypravěč na své cestě mívá nebo které si připomíná ze své minulosti, a také detaily jednotlivých osob z demonstrujících zástupů či proti nim stojících členů SNB. Dobovou konkrétnost povídky dotváří i celá řada reálných historických osobností, které však nevystupují přímo, nýbrž jsou zmiňovány v dialogích ostatních, ve skandování davu či ve vypravěčových úvahách. Kromě politických příslušníků (Edvard Beneš, Klement Gottwald, Václav Majer, T. G. Masaryk, Petr Zenkl; Franklin D. Roosevelt, Harry S. Truman) jsou to především zástupci umělecké sféry (Alexandr Blok, Pavel Tigríd, Jan Zrzavý) a osobnosti připomínající válečné události (Reinhard Heydrich a nepřímě jmenovaní atentátníci).

Přímé řeči postav obsahují ve vyšší míře hovorové a nářeční prvky, zejména v hláskové rovině. Kromě změn v kvantitě (*dólu, jó, kamióny, kuratórium, nahóru; automat, celým, domu, komunistum, s nim, pani, prosimtě, říká, říkal, říkám, s tím*), které se nejvýrazněji projevují ve slovesných tvarech (kmenotovorné přípony *myslim, neni, nevím, prosim, snažim, vim, vyspim; stahování budem, jedem, kouknem, maj, nepudem, provedem, pudem*), se jedná o spojování (*prosimtě*) a zanikání hlásek v souhláskových skupinách (*bodejť, bodejť, de, dem, di, du, dyž, eště, pod', pod'te, přídu, pudou, pudu, rači, sem, seš, sme, sou, ste, věčina, vemte, vemu, začli*) a ve slovesné flexi (*nemoh, neřek, řek, zdejch se*). Hláskové změny *í/ý > ej* (*černejch, ideologickejch, lidovejch, nějakej, prej, příbejvá, slepej, strejc, takovejch, těžkej, velkomyslnej, vydrancovanej*,

zejtra, zuřivej, žádnéj) zasahují kmenotvorné přípony napříč slovesnými třídami (boješ se, dělaj, chtěj, musej, myslej, naříděj, nepustěj, pošlaj, pustěj, skákaj, uviděj, velej, vystrčej, zavíraj, zkusej), změny é > í/ý (kterýho, líp, lízt, mýho, navízt se, navlíknout se, přilítnou, svýho) se uplatňují především v koncovkách (celý balíky, celý Evropy, celýho národa, černý šaty, je to blbý, je to jistý, jiný věci, máme to sjednaný, měkký paže, naprostý nutnosti, nějaký kamiony, neměj mně to za zlý, k Prašný bráně, nějaký sportovní hadry, Staroměstský [náměstí], tý vaší pitomý partaji, velký kufry, všechno je prohraný, všechno je ztracený, žádný svaly). Výrazně je užíváno též protetické v- ve slovech začínajících na o- (nevodvážeš, vo, vobraz, vod, vodchovanci, vodvážeš, von, vona, voni, vono, vopravdu, vopři se, vostuda, vošklíbat se). V lexikální rovině se kromě hovorových a expresivních výrazů (blbec, blbost, čumět, fajn, fuj, houby, nazdar, neblbni, nekecej, no samo, páni, prima, řvounů, sakra, tě noha, těbůh) a ustálených spojení (je to v suchu, má dost šťávy, maj v kapse, sebrali ho, sme v tom, vytáhne nás z toho, zdejch se, zmrzneš [= zůstaneš] tam) objevují též vulgarismy (hovno, poserete, ty vole) a především slangová slovní zásoba podmíněná konkrétním dobovým zakotvením děje (esenbákama, esenbé, esesáci, na fakuli, gestapáci, nársoč, na nársočpartaji, sonybojové, študáci). Hovorovost a slangovost promluv jednotlivých postav se sice vzájemně podobá, ale přesto obsahuje diferencující detaily – zatímco Dóďa používá důsledně čoeče, Mike čeče a Harýk člověče, podobně Ruda pronese bodejt' a Joe bodeť.

IV.3 Vypravěč a vypravěčské postupy

Ich-formový vypravěč Diváka v únorové noci je zároveň hlavním aktérem povídky, jedná se tedy o homodiegetické vyprávění, v němž se existenciální oblast vyprávějího subjektu shoduje s existenciální oblastí ostatních postav. Kromě kontrolní a konstrukční funkce je přímý vypravěč opět vybaven i funkcí akční a zejména interpretační. Ta je v povídce výrazně rozvinuta, přímý vypravěč sdělované informace o postavách, prostředí i dějích prakticky neustále podrobuje explicitně vyjadřovanému hodnocení: „Dole na křižovatce stál sonyboj bez automatu a docela normálně řídil provoz. Bylo to divné“ (4: 68). Věta „Bylo to...“ (blbé, filmové, divné, dobré, přehnané, skvělé, trapné, zajímavé) se především v první části povídky objevuje opakovaně. Celé vyprávění se tak silně subjektivizuje, ich-vypravěč ve vnitřních monolozích podobně otevřeným

způsobem hodnotí i své vlastní postoje a pohnutky. „Opravdu jsem snad byl nějak hrozně zkažený válkou. Uvědomoval jsem si, že to je zvrhlost, co cítím a co si myslím, ale byl jsem takový“ (4: 80). Akční role vyprávěcího subjektu spočívá především v řízení děje povídky, jehož rozvoj je přímo spjat s vypravěčovou existencí a přítomností. Ačkoliv se tedy vypravěč ve svém existenčním modu postavy drží stranou a do událostí, které pozoruje, prakticky nezasahuje, jedná se o jeho záměrnou stylizaci, na níž je postaven i hlavní narativní princip modu vypravěčského, princip divácký.

Divák jako ten, „kdo se dívá, zprav. kdo přihlíží něj. představení“ (Havránek 1989: 327), stojí už v názvu povídky a do její výstavby se promítá hned v několika rovinách. Vedle již zmíněného upozadění skutků na úkor pozorování se projevuje především v bohatém popisu okolního děje i prostředí, který tvoří nejrozsáhlejší část vypravěčských komentářů. Vypravěč sám sebe opakovaně charakterizuje jako toho, kdo chce dění pouze přihlížet a vstřebávat nestandardní atmosféru. „Neměl jsem na to celkem žádný názor. Možná že měli pravdu, možná že docela 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“ (4: 82). Tato rezervovanost v náznacích proniká i do jeho promluv jako postavy: „Ty chceš taky do toho lízt?‘ ‚Ne. Jen tak se chci podívat po ulicích““ (4: 63). Důraz na vizualitu je ve výstavbě textu nápadný, zejména v jeho první části se kumulují slovesa jako *civět, čumět, dívat se, hledět, koukat, ohlédnout se, podívat se, pohlédnout, prohlížet, rozhlížet se, spatřit, uvidět, vidět, vzhlédnout, zahlédnout*. To, že se dívá, zdůrazňuje přímý vypravěč i tam, kde je to z hlediska významu nadbytečné. Oslabuje tím nejen pojmový význam vizuálního slovesa: „Hlouček se sestoupil kolem mě. Viděl jsem, že napjatě poslouchají“ (4: 75), ale do jisté míry i uvěřitelnost stylizace samé.³⁹

Podle Škvoreckého byla povídka „pokusem o existencialismus“⁴⁰ a stylizace vypravěčského subjektu v její první části tomu skutečně odpovídá. Izolace subjektu od společnosti i „velkých dějin“ a jeho zaměření na vlastní ego, konkrétní dobové zakotvení, postava procházející nočním městem bez konkrétního cíle, sledující a reflektující své okolí, to vše je blízké „nočním chodcům“ a „očitým svědkům“

³⁹Lubomír Dorůžka na tento jev autora upozorňuje ve svém dopise z 26. 5. 1950: „Poprvé se mi zdálo, že ta diváckost toho diváka (jen ať se něco děje, mně je to jedno) je tam zdůrazňována zbytečně moc a *přímo*, zatímco daleko působivější by bylo nemluvit o ní tak otevřeně a nechat ji vysvitnout z detailů...“ (31: 50–51).

⁴⁰ K citaci srov. pozn. 25 a dále kap. II.2.

Skupiny 42. Ostatně, od akce abstrahované diváctví je vlastně jen jinou podobou svědeckví a svědecká stylizace určuje i způsob popisu, vypravěč má tendenci k užívání krátkých jednoduchých vět a souřadných souvětí, komplikované syntaktické celky se v textu téměř nevyskytují. Tento fakt posiluje dojem reportáže, vyprávějící subjekt jednoduše popisuje, co vidí.

S diváctvím však souvisí i narativní technika podobající se filmovým postupům: „Únorové demonstrace studentů před sekretariátem Národně socialistické strany a demonstrace komunistů před Melantrichem na Václavském náměstí jsou pojaty jako jednotlivé filmové sekvence. Rozpadají se na řadu epizod, zachycených ne jako osudové chvíle historie, ale jako deheroizované momentky snímané filmovou kamerou“ (Kosková 2004: 28). Podle Koskové umožňuje volné řazení jednotlivých sekvencí „upozornit na shodu mezi ideologií nacistickou a komunistickou, na rozpětí mezi konkrétními událostmi, pohnutkami lidského jednání a jejich dodatečným, ideologiím a politickým zájmům přizpůsobeným obrazem“ (tamtéž: 30). Vypravěč však filmovost svého vidění i explicitně tematizuje, konkrétně během návštěvy Amerického ústavu, kde všichni „tak trochu hrají“: „Robík na něho unaveně vzhlédl. Vypadal hrozně filmově. Měl barevné ponožky a modrobíle pružovanou kravatu“ (4: 76). V těchto „filmových“ pasážích, které se týkají především Robíka a Kitty, je ještě posílen důraz na vizuální vyznění zobrazovaných scén. „O. K.,“ řekla Kitty. Brala to tak klidně a samozřejmě jako v americkém filmu. Obdivoval jsem ji. [...] Kitty se opřela a sála dlouze z cigarety. Robík si uvázal barevnou šálu...“ (4: 77). Vypravěč si je určité strojenosti chování postav dobře vědom: „Podíval se na mě vážně. A když promluvil, nevěděl jsem opravdu, jestli to byla filmová vážnost, jako všechno tohle bylo filmové, nebo opravdová vážnost“ (4: 78). Přímočaré přirovnání jednání postav k filmovým zkušenostem připomíná podobné pasáže ze *Zbabělců*, v nichž Danny své chování před Irenou stylizuje po vzoru amerického hrdiny. „[P]ovytáhl jsem obočí a pohlédl jsem na Irenu pohledem jak Clark Gable. Ten, jak se mi vždycky zdálo, nic jiného nedovedl než nakřivit hubu, ale na všechny ženské mu to stačilo, aspoň ve filmu. Vyzkoušel jsem, že ve skutečnosti to obyčejně stačí taky. Aspoň ve většině případů. Tak jsem teda zkřivil hubu na Irenu a pokračoval jsem...“ (1: 290). Po střetnutí s německým důstojníkem své jednání i nadále podřizuje tomu, jak bude před Irenou vypadat, a na jeho příkaz, aby zvedl ruce, reaguje dalšími podobnými úvahami: „Tohle jsem udělat mohl. To bylo chicagské. Viděl jsem sám sebe jako

v gangsterském filmu. Dobře, že jsem měl na sobě prima sako. [...] Připadal jsem si jako Al Capone“ (1: 298).

Svou vlastní stylizaci vyprávějíci subjekt v druhé části Diváka v únorové noci do jisté míry opouští, což opět sám reflektuje: „Vlila se do mě podnikavost. Před kompartají stál dav lidí s červenými páskami a poslouchal a čekal. Už jsem se cítil z toho pryč. A těšil jsem se, jak pojedem. Bylo to dobrodružství“ (4: 80). Jakmile nabyde jeho bezprostřední budoucnost konkrétních obrysů a započnou přípravy na emigraci, svědecká izolovanost ustupuje. I v druhé části povídky Joe popisuje, co kolem sebe vidí, výskyt vizuálních sloves se ale snižuje a více prostoru je naopak věnováno popisu běžných úkonů a do větší šíře se rozbíhající úvah přímého vypravěče. Ten ve vnitřních monolozích už pouze bezprostředně nehodnotí to, co vidí, ale přemýšlí i mimo rámec aktuální přítomnosti. Zvyšuje se četnost pasáží, které přímo zrcadlí obsah jeho vědomí a kolísají tak mezi různými perspektivami.

V některých místech textu je prožívající a vyprávějíci subjekt identický, resp. je od sebe prakticky nelze rozeznat; jedná se o pasáže přecházející v přítomný čas a tedy přímo odrážející aktuální vypravěčovy myšlenky: „Mám si vzít na sebe lyžařské kvádru a do kufru si dát nějaké prima šaty? Ale co tam budu pak pořád dělat v lyžařském kvádru. Ne“ (4: 86). Jinde je takový přechod doplněn uvozovacím slovesem: „Kravaty! najednou mi to napadlo. Ovšem. Musím je vzít“ (4: 87).

V některých případech jsou myšlenky v přítomném čase kombinovány s přechodem v préteritum a naopak: „Rozhlédl jsem se po pokoji. Co bych ještě tak vzal? Šperky jsem žádné neměl, devět dolarů jsem měl u sebe. Zrak mi padl na knihovnu. Vzít si nějakou knihu? Ale co?“ (4: 86). Vyskytuje se však i střídání perspektiv naznačující různou míru distance vyprávějíciho subjektu od prožívajícího. „Tak vidíš, řeklo to ve mně, ó Bože. Oh, Lord! Oh, My Lord! Děkuji ti za to všechno, že jsem to moh prožít, a dej mi toho ještě hodně prožít! Bylo mi skvěle a povznešeně. Ať je honí! Teď je venku ženou a já byl v tom“ (4: 73). Zatímco v úvodu citovaného úryvku se celkem zřetelně střídají přímé myšlenky v přítomném čase a zároveň vypravěčské komentáře, které je reflektují, poslední věta v sobě obsahuje zřetelný formální rozpor – „teď je venku ženou“ je přímá myšlenka, ale hned za ní následuje „já byl v tom“ s tvarem slovesa v čase minulém. Podobné smíšení perspektiv lze najít ve vyjádření o Robíkovi. „On v tom byl Robík asi hodně namočen, napadlo mě“ (4: 78). Myšlenka o zainteresování Robíka je

zřetelně aktuální ve vypravěčově přítomnosti, ale posun slovesa do minulého času naznačuje ve vyprávění jistý odstup. Pociťovaný časový odstup může být však zapříčiněn i opačným formálním rozvržením. „Tohle bylo, ať to je jakkoliv nelidské, lepší než ten blbý zatuchlý mír“ (4: 62). „Tohle bylo lepší než ten blbý zatuchlý mír“ je reflexe myšlenky, a proto je posunutá do préterita. Hodnotící vsuvka „ať to je jakkoliv nelidské“ ale přichází jakoby z jiné, pozdější perspektivy. Ještě zřetelnější je tento případ v jiném úryvku: „Byl jsem mu vděčný za informaci, ale teď už jsem chtěl honem jít. Už jsem chtěl vidět ten kulomet. Bože! Jak já chtěl vidět ten kulomet. Je to zvláštní, ale v té chvíli jsem opravdu nemyslel na nic jiného“ (4: 67). Hodnocení „je to zvláštní, ale v té chvíli jsem opravdu nemyslel na nic jiného“ zjevně přichází z pozdější perspektivy, představu, že prožívající subjekt v dané chvíli uvažuje „je to zvláštní, že v této chvíli nemyslím na nic jiného“, nelze udržet. K tomu, že je přítomnost vyprávěcího subjektu shodná s přítomností subjektu prožívajícího, ale na druhou stranu poukazují vyjádření jako „před třema roky“ (myšlena květnová revoluce 1945) nebo „ta možnost, o níž jsme dělali plány včera“. Míra ztotožnění obou subjektů tedy v textu průběžně kolísá.

Od divácké distancovanosti vypravěč zcela upouští v závěru povídky, kdy při odjezdu z Prahy náhle střízliví z opojení vzrušenou atmosférou a dobrodružstvím a ujišťuje sám sebe, že ničeho nelituje. Celý závěrečný odstavec se nese v duchu až manického opakování⁴¹ několika málo vět a má tak velký emocionální náboj, podobně jako řada dalších Škvoreckého děl:⁴² „Ale nelitoval jsem toho. Vůbec jsem toho nelitoval. Vůbec ničeho jsem nelitoval. Je to taky hloupost, něčeho litovat. Všechno, co člověk v životě udělá, je navždycky hotovo a nedá se to změnit. Tak je hloupost něčeho litovat. Jistě. Úplná hloupost. Úplná hloupost. Jistě. Docela jistě“ (4: 97).

Již bylo řečeno, že vypravěčské komentáře a zobrazení vědomí vyprávěcího subjektu zabírají největší část povídky. Dialogy hlavního aktéra s ostatními postavami děj nijak výrazně neposouvají, jsou úsporné a stručné (podle Koskové vypadají jako „spiklenecká šifra“). Kromě nich však vypravěč zobrazuje též několik ojedinělých promluv ostatních postav stojících mimo dialogy, zejména se jedná

⁴¹ Lubomír Dorůžka tento způsob zakončení v dopisu z května 1950 okomentoval takto: „Snad jenom ten konec má toho opakování až trochu moc, tam je to snad trochu přetažené, ale při prvním čtení mi to ani nevadilo“ (31: 52).

⁴² Například i Cesta k ateliérům, srov. kap. III.3.

o projevy pozorovaného „davů“. Tyto výkřiky jsou podávány buď rovněž jako standardně značená přímá řeč (která ale, na rozdíl od dialogů, není odsazená na zvláštní řádek), nebo jako uvozovkami opatřená promluva volně zapojená do delšího větného celku: „Lidi na chodnících stáli rozpačitě, někteří, ale málokterí, zamávali a vykřikli ‚Nazdar‘, ale většinou se na ně jen užasle a bezvýrazně dívali a zřejmě s nima naplno souhlasili“ (4: 63); ve většině výskytů však konvenčně značené nejsou. Tyto neznačené případy mají několik stupňů zapojení do vypravěčova pásma, od signalizace vedlejší uvozující větou: „Za oknem znělo slábnoucí volání. Ať si kdo chce co chce říká, my jsme děti Masaryka, volali“ (4: 63), přes postavení v podobě samostatného větného celku: „Ozvalo se to ze zdola za oknem, nějak zoufale a odhodlaně a vzdorovitě. Ať žije prezident Beneš“ (4: 61), až po promluvu od vypravěčského partu po formální stránce neodlišenou: „Jak jsme se blížili, začli jsme rozeznávat jednotlivé výkřiky, chvílemi nějaké hlasy skandovaly pryč s totalitou a ať žije Beneš a ať žije Zenkl“ (4: 69).

Kromě výkřiků lidu jsou podobně „nevlastními“ prvky ve vypravěčském partu především nápisy, jejichž způsob zapojení v textu rovněž kolísá. Kromě uvozovkami opatřených: „Na standartách bylo napsáno ‚Pryč s reakcí a ‚Jdeme za Gottwaldem‘ a pomyslil jsem si, že ten poslední nápis je hodně výstižný“ (4: 81), jsou zde opět i případy formálně neznačené: „Na mosazné tabulce na dveřích Harýkova bytu bylo napsáno Harry Rosenblum. Jinak nic“ (4: 81). Tyto odlišné způsoby záznamu však nejsou nositeli významového rozdílu, jedná se spíše o kolísání. Oproti tomu grafické rozlišení u fiktivních novinových titulků, jež si vypravěč představuje, má jasnou funkci – kurzíva je vyhrazena pro angličtinu, kdežto čeština zůstává v klasickém řezu: „Jak o tom bude zítra psát New York Herald. Mister Seymour Friedin z New York Herald se na to určitě odněkud dívá. Možná právě ze sekretariátu. Boje v Praze. *Shooting in Prague. National Socialists Attack Police. Policemen Go over to Mobs.* Už jsem to viděl. Vžil jsem se do toho. *Reds Grab for Power in Prague*“ (4: 71).

Jazyk vypravěčského pásma je stejně jako dialogy poznamenán hovorovou a nářeční češtinou a obsahuje řadu slangových výrazů (*buržousti, esenbáci, esenbáckých, esenbé, esesáckých, esesák, kompartají, nársoc, sonyboj, šucpolicajtů; na fakuli, pásků, potápka*). Přejechy v přímé zobrazení obsahu vědomí jsou spojeny s častým užíváním hodnotících adjektiv a adverbíí (*blbě,*

hrozně, hrozný, prima, příšerně, příšerný), expresivních zvolání (*Bože, ó, pane, Pánaboha, sakra*) a také konektivních výrazů (*a tak, nebo co, prostě*), které promluvu vypravěče přibližují přímé řeči. Tyto prostředky se na některých místech kumulují, vypravěč téměř sklouzává do kódu, v němž se pohybuje jako postava: „Že bych nějak neměl co ztratit nebo co, nebo že bych byl tak nějak bezpečný, že bych to měl na beton s nebem a tak, prostě, byl bych klidný“ (4: 68), vždy se však navrací k převažující, téměř spisovné normě. Hovorovost (*abysme, bysme*) a nářečnost se projevuje jak v kvantitě (*komunistum; prápory*; zejména stahování ve slovesných tvarech *budem, dokazujem, pojedem, půjdem*) a zanikání hlásek (*začlo*; ve slovesné flexi *doved, chcíp, moh, nabíd, nedoved, nemoh, neřek, nes, popad, táh, všim, vypad*), tak v kvalitě (*líp, svklíkl, utýct*) a tvarech koncovek (*před třema roky, s nima, se žlutýma výložkama, v sekretariátě*). Zřejmě nejvýraznější je vliv hovorovosti a nářečnosti na slovní zásobu (*bába, civěl, dal přes hubu, flákat se, fousatí, mačkanice, na beton, nařvaný fracek, oficíři, špagáty, špehýrkou, šponovkami, tatíci, tehdá, tlouštík, tlusťoch, vydrápal jsem se, vlezla, zhasil jsem, zní to lepší, ženské, žrát; byli jsme v tom, dostával se do ráže, přiškrtl motor*).

Tak jako v *Cestě k ateliérům* jsou knižní výrazy (*bělostný, naň*) spjaty především s popisem prostředí, jedná se opět nejčastěji o jmenné tvary adjektiv (*hotov, nacpán, namačkání, naplněn, osvětlena, přesvědčen, rozhodnut, rozžata, smýkán, spuštěna, uklizen, ustrojen, zalit*) a dále o slovesné tvary (*hleděli jsme, rokovali, spatřil jsem, uchopila, vyňal jsem*) a básnické figury (*dav se černal, oko rádia, paprsky roztříštěného skla, světelná louže noční Prahy, světla plála*).

I vypravěč užívá cizojazyčné prostředky – kromě již zmíněných, kurzívou odlišených fiktivních novinových titulků je angličtina využita v „modlicí“ pasáži (*Oh, Lord! Oh, My Lord!*) a jednou i v kontaminaci podobající se Robíkovu vyjadřování: „Všechno bylo *out of order*“ (4: 70). Němčina se ve vypravěčském pásmu objeví jednou, přímý vypravěč volí německou variantu pro pojmenování uprchlického tábora (*bavorský Flüchtlingslager*).⁴³

⁴³ V tomto detailu lze zaznamenat příslušnost textu k původně zamýšlenému cyklu Únorových povídek.

V ZÁVĚR

Jakkoliv je význam románových děl Josefa Škvoreckého v dějinách české literatury nezpochybnitelný, pokusili jsme se v naší práci dokázat, že za pozornost stojí i autorovy texty na pomezí povídky a novely, kterým byla v literatuře předmětu věnována přece jen menší pozornost. Čtení jeho prvotin ukazuje, „že měl za sebou už dlouhou cestu hledání individuálního uměleckého stylu, když v říjnu 1948 začal psát *Zbabělce*. Od prvních povídek, jejichž jazyk odpovídá běžnému literárnímu jazyku čtyřicátých let, přes studium hovorové řeči, obecné češtiny i slangu dospívá k hemingwayovsky pročištěnému, koncisejšímu stylu dialogů a vypravěčovy ich-formy“ (Kosková 2004: 30).

Povídky předcházející *Zbabělcům* v sobě již obsahují všechny známé prvky konstituující se Škvoreckého poetiky, ať už se jedná o zárodky pozdějších motivických konstant, specifickou práci s jednotlivými vrstvami češtiny či o téma střetu každodennosti jedince s pohnutou historií dvacátého století. „Antihrdinství“ hlavního protagonisty, které tak pobouřilo literární kritiku po vydání *Zbabělců* v roce 1958, je vlastní už Joeovi z Diváka v únorové noci a jeho sebezpozorování, zaujetí prožíváním přítomné chvíle a zároveň nezúčastněná distance vůči „velkým“ dějinným událostem, jež popisuje zcela střízlivě, je snad ještě přímočařejší a otevřenější než odstup Dannyho ze *Zbabělců*.

Hlavním cílem této práce byl však rozbor kategorie vypravěče a způsobu jeho fungování v konkrétních textech. Předpoklad, že ačkoliv je ich-formové vyprávění, v němž přímý vypravěč splývá s hlavní postavou díla, pro Škvoreckého prózu naprosto typické, jednotlivé rysy jeho konstituování i využití v kompozičním plánu textu se napříč jednotlivými díly liší, se naplnil. Analýza vypravěčských postupů a narativních principů dále odhalila, že výstavba vybraných povídek je určena jednou či dvěma stěžejními zákonitostmi, které nabízejí interpretační klíč i k dalším rovinám textu. Dalším výrazným společným prvkem se ukázala být větší či menší míra znejistění vypravěčské pozice, zakládající se právě v neodlučném sepětí vypravěčského subjektu se subjektem prožívajícím.

Domníváme se, že se Jindřich Chalupecký ve svém soudu „nespletl“ a i rané autorovy texty vykazují značné umělecké kvality. Josef Škvorecký v autorské

poznámce k prvnímu povídkovému svazku *Spisů* píše, že váhal, zda k publikování svých raných děl svolit. Tuto poznámku končí stručnou autocharakteristikou vývoje své tvorby: „Brzo po Věku nylonu jsem začal psát literaturu. *Zbabělce* v letech 1948–49, *Konec nylonového věku* na jaře 1950, *Tankový prapor* v roce 1954, *Povídky tenorsaxofonisty* v letech 1954–55“ (2: 398). Snad si můžeme dovolit toto jeho tvrzení mírně poopravit, když prohlásíme, že *literaturu* psal už před *Zbabělci*.

VI SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

VI.1 Prameny

VI.1.1 Spisy Josefa Škvoreckého

- Svazek 1 *Prima sezóna. Text o nejdůležitějších věcech života – Zbabělci – Konec nylonového věku.* Ed. V. Justl (Praha: Odeon 1991), 733 stran.
- Svazek 2 *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky.* Ed. V. Justl (Praha: Ivo Železný 1994), 401 stran.
- Svazek 3 *Nové canterburské povídky a jiné příběhy.* Ed. V. Justl (Praha: Ivo Železný 1996), 301 stran.
- Svazek 4 *Neuilly a jiné příběhy.* Ed. V. Justl – O. Hausenblas (Praha: Ivo Železný 1996), 311 stran.
- Svazek 5 *Lviče.* Ed. V. Justl (Praha: Ivo Železný 1996), 272 stran.
- Svazek 7 *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty a jiné eseje.* Ed. M. Špirit (Praha: Ivo Železný 1997), 327 stran.
- Svazek 8 *Mirákl. Politická detektivka.* Ed. M. Špirit (Praha: Ivo Železný 1997), 524 stran.
- Svazek 23 *Ze života české společnosti.* Ed. M. Vojtková (Praha: Ivo Železný 2004), 201 stran.
- Svazek 29 *Smutek poručíka Borůvky.* Ed. A. Příbáňová (Praha: Literární akademie 2007), 303 stran.
- Svazek 31 *Psaní, jazz a bláto v pásech. Dopisy Josefa Škvoreckého a Lubomíra Dorůžky z doby kultů (1950–1960).* Ed. M. Příbáň (Praha: Literární akademie 2007), 312 stran.
- Svazek 33 *Hříchy pro pátera Knoxe. Detektivní divertimento.* Ed. A. Příbáňová (Praha: Books and Cards 2008), 291 stran.
- Svazek 36 *Konec poručíka Borůvky. Detektivní žalozpěv.* Ed. P. Šrůta (Praha: Books and Cards 2010), 220 stran.

VI.1.2 Další díla Josefa Škvoreckého

(1964) *Sedmiramenný svícen* (Praha: Naše vojsko), 129 stran.

(1967) *Babylónský příběh a jiné povídky* (Praha: Svobodné slovo), 178 stran.

(1969) *Hořkej svět. Povídky z let 1946–1967*. Ed. V. Justl (Praha: Odeon), 314 stran.

(1995) *Povídky z rajského údolí. Pokračování mých jiných knih v Novém světě* (Praha: Ivo Železný), 116 stran.

(2012) *Příběh inženýra lidských duší. Entertainment na stará témata o životě, ženách, osudu, snění, dělnické třídě, fyzice, lásce a smrti*. 5. vydání. Ed. M. Špirit (Praha: Plus), 678 stran.

VI.2 Literatura

BLAŽÍČEK, Přemysl (1992). *Škvoreckého Zbabělci* (Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku), 68 stran.

ČERNÝ, Václav (1992). *První a druhý sešit o existencialismu*. Ed. J. Víšková (Praha: Mladá fronta), 152 stran.

DOLEŽEL, Lubomír (2014). *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. vydání (Příbram: Pistorius & Olšanská), 142 stran.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena (1971). „Zamlčující“ dialog u Dostojevského. *Československá rusistika* 16, č. 2, s. 54–60.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena (1981). K tzv. karnevalizaci v Dostojevského Běsech. *Slavia* 50, č. 2, s. 142–151.

HAUSENBLAS, Karel (1971). K výstavbě postavy v prozaickém textu. Na materiálu z děl M. A. Šimáčka a J. Haška. In K. H. *Výstavba jazykových projevů a styl* (Praha: Univerzita Karlova – Mír), 184 stran.

HAVRÁNEK, Bohuslav et al. (1989). *Slovník spisovného jazyka českého I. A–G*. 2. vydání (Praha: Academia), 555 stran.

[CHALUPECKÝ, Jindřich] (1947a). Předmluva. *Listy* 1, č. 3, s. 323–326.

[CHALUPECKÝ, Jindřich] (1947b). Toto číslo chce (s výjimkou anthologie básní Miloszových) prokázat... *Listy* 1, č. 3, s. 322.

CHALUPECKÝ, Jindřich (1948). Současná filosofie a její čeští kritikové. *Listy* 2, č. 2, s. 69–87.

CHALUPECKÝ, Jindřich (1991). Svět, v němž žijeme. In J. Ch. *Obhajoba umění 1934–1948*. Ed. M. Červenka – V. Karfík (Praha: Československý spisovatel), s. 68–74.

JUSTL, Vladimír (1994). Ediční poznámka. In J. Škvorecký. *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky*. Ed. V. Justl (Praha: Ivo Železný), s. 399–400.

JUSTL, Vladimír (1996). Ediční poznámka. In J. Škvorecký. *Nové canterburské povídky a jiné příběhy*. Ed. V. Justl (Praha: Ivo Železný), s. 299.

KOSKOVÁ, Helena (2004). *Škvorecký* (Praha: Literární akademie), 227 stran.

KUBÍČEK, Tomáš (2007). *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy* (Brno: Host), 240 stran.

MAREŠ, Petr (2003). „Also: nazdar!“. *Aspekty textové vícejazyčnosti* (Praha: Karolinum), 233 stran.

PROMĚNY SUBJEKTU. Druhý svazek (1994). Ed. D. Hodrová (Pardubice: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR – Mlejnek), 208 stran.

SLÁDEK, Ondřej (2005). Víra a náboženství v díle Josefa Škvoreckého. In *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*. Ed. M. Přibáň – H. Kupcová (Praha: Literární akademie), 409 stran.

STANZEL, Franz K. (1988). *Teorie vyprávění*. Přel. J. Stromšík (Praha: Odeon), 321 stran.

ŠPIRIT, Michael (2009). *Komentář – Josef Škvorecký. Zbabělci* (Praha: Books and Cards), 301 stran.

ŠPIRIT, Michael (2011). Vzpomínky o zkáze. In J. Holý et al. *Šoa v české literatuře a kulturní paměti* (Praha: Akropolis), s. 227–252.

TANEČNÍ HUDBA A JAZZ 1964–1965. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby (1965). Ed. L. Dorůžka – J. Hořec – J. Kotek (Praha: Státní hudební vydavatelství), 232 stran.

TRENSKÝ, Pavel. *Josef Škvorecký* (1995). Přel. A. Haman (Jinočany: H & H), 155 stran.

VI.3 Elektronické zdroje

ČULÍK, Jan (1999). Rozhovor s Josefem Škvoreckým. Dobrý spisovatel má vždycky o čem psát. *Britské listy* 4 [online]. 22. července [cit. 2015-07-23]. Dostupné z: <http://www.britskelisty.cz/9907/19990723d.html>.

HLADÍK, Jakub. *Článeková bibliografie časopisu Listy (1946–1948)* [online]. Institut pro studium literatury ©2011 [cit. 2015-08-07]. Dostupné z: <http://www.ipsl.cz/upload/files/bibl-listy.pdf>.

PŘIBÁŇ, Michal. *Bibliografie Josefa Škvoreckého. A. Knihy* [online]. Soukromé gymnasium Josefa Škvoreckého ©2012 [cit. 2015-08-07]. Dostupné z: <http://skvorecky.cz//DesktopDefault.aspx?tabid=126>.

PŘIBÁŇ, Michal et kol. *Bibliografie Josefa Škvoreckého. B. Články* [online]. Soukromé gymnasium Josefa Škvoreckého ©2012 [cit. 2015-08-07]. Dostupné z: <http://skvorecky.cz//DesktopDefault.aspx?tabid=127>.

ŠPIRIT, Michael. Josef Škvorecký. In *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. ©2011 [cit. 2015-08-07]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=439&hl=josef+%C5%A1kvoreck%C3%BD+>.