

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Diplomová práce

2010

Olga Fraitová

UNIVERZITA KARLOVA ▪ FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY



DIPLOMOVÁ PRÁCE

OLGA FRAITOVÁ

METAFORA A METONYMIE V „HUDEBNÍCH“
PASÁŽÍCH VYBRANÝCH TEXTŮ JOSEFA
ŠKVORECKÉHO

*Metaphors and Metonymies in „Musical“ Passages of Chosen
Texts by Josef Škvorecký*

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

Praha 2010

Ráda bych poděkovala dr. Michaelu Špiritovi za trpělivé vedení mé práce i všem ostatním, kteří mi byli při psaní oporou.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne 8. července 2010

.....

Podpis

Anotace

Diplomová práce *Metafora a metonymie v „hudebních“ pasážích vybraných textů Josefa Škvoreckého* ukazuje, jak se jazzová inspirace promítá do autorových textů na rovině metaforických výrazů. Nejprve na základě širšího interdisciplinárního kontextu podává přehled možných průniků obou druhů umění, literatury a hudby. Poté konkrétněji na vybraných „hudebních pasážích“ textů Josefa Škvoreckého (*Zbabělci*, *Prima sezóna*, *Bassaxofon*) dokládá, z jakých zdrojových oblastí autor čerpá metafory pro hudební oblast a jaké volí typy metonymie. Při třídění metafor a metonymií je částečně přihlíženo k hledisku kognitivní lingvistiky.

Abstract

The diploma thesis *Metaphors and Metonymies in „Musical“ Passages of Chosen Texts by Josef Škvorecký* shows how jazz inspiration is reflected in author's texts on the level of tropologies. Firstly, more general interdisciplinary context is presented to show possible intersections between the two arts, literature and music. Afterwards, chosen „musical passages“ from Josef Škvorecký's works (*The Cowards*, *The Swell Season*, *The Bass Saxophone*) are classified to reveal, what source domains for metaphors and what types of metonymies are used by the author to talk about the domain of music. In the classification the approach of the cognitive linguistics is taken into consideration.

Obsah

1. Úvod	str. 8
2. Jazzman Josef Škvorecký	str. 10
3. Jazz.....	str. 17
3.1 Jazzové reálie Škvoreckého textů	str. 17
3.2 Jazzová inspirace.....	str. 23
4. Hudba a literatura.....	str. 27
4. 1 Vztahy hudby a literatury.....	str. 27
4. 2 Tematizování hudby v literatuře.....	str. 29
4. 3 Hudba v textech Josefa Škvoreckého.....	str. 32
5. Vztahy hudby a jazyka.....	str. 37
6. Metafora a metonymie.....	str. 46
6. 1 Metafora.....	str. 46
6. 2 Metonymie.....	str. 48
6. 3 Metafora a metonymie z hlediska kognitivní lingvistiky.....	str. 49
6. 4 Metafora a metonymie v uměleckém textu.....	str. 52
7. Metafora a metonymie v „hudebních pasážích“ vybraných textů Josefa Škvoreckého.....	str. 53
7. 1 Na úvod k třídění metafor a metonymií.....	str. 53
7. 2 Poznámka k výběru textů.....	str. 56
7. 3 <i>Zbabělci</i>	str. 60
7. 3. 1 Metafory.....	str. 60
7. 3. 2 Metonymie.....	str. 64
7. 4 <i>Prima sezóna: Májová kouzelnice (88-106)/Smutné podzimní blues (205-238)</i>	str. 65
7. 4. 1 Metafory.....	str. 65

7. 4. 2 Metonymie.....	str. 71
7. 5 <i>Bassaxofon</i>	str. 72
7. 5. 1 Metafory.....	str. 72
7. 5. 2 Metonymie.....	str. 77
8. Závěr.....	str. 80
9. Bibliografie.....	str. 86

1. Úvod

Hlavním tématem naší práce je rozbor metafor a metonymií, které se objevují ve vybraných „hudebních“ pasážích textů Josefa Škvoreckého. „Hudební“ pasáže definujeme jako ty části jeho textů, které popisují živou hudební produkci - zkoušku kapely, nebo živý koncert.

Klasifikaci metafor jsme založili na typech posunů denotátů ze zdrojové oblasti do oblasti cílové, kterou je v našem případě hudba. V základním dělení metafor podle zdrojových oblastí se opíráme o příspěvek Ireny Vaňkové v knize *Nádoba plná řeči* (2008), týkající se hlasu a jeho konceptualizace. Vycházíme z předpokladu, že zdrojové oblasti uváděné ve spojení s hlasem by měly být podobné i pro oblast hudebních tónů.

Částečně uplatňujeme hledisko kognitivní lingvistiky, která předkládá specifický pohled na metaforu a metonymii. Přebíráme z ní označení pro *orientační metaforu*, která, pokud se mluví např. o *výšce/hloubce* tónů, je v hudbě velmi častá.

Metonymie klasifikujeme také částečně podle kognitivní lingvistiky, konkrétně se opíráme o práci Lakoffa a Johnsona *Metafory, kterými žijeme* (1980, česky 2002) a základní typy metonymií označujeme jako „autor za dílo“, „používaný předmět za uživatele“ a „část za celek“. Rozbor samozřejmě poskytuje prostor i pro vytvoření zcela nových kategorií.

Samotnému rozboru předchází teoretický exkurs do problematiky hudebně-literárních (literárně-hudebních) vztahů, založený především na studiu sekundární literatury (včetně zahraniční), s poukazem na dílčí studie, které se z tohoto hlediska věnují v českém kontextu Škvoreckého dílu.

Kromě oblasti hudby a literatury je pro naši práci relevantní téma hudby a jazyka, kterému se věnuji v další kapitole. Neocenitelný zdroj informací k

tomuto tématu představuje studie Františka Daneše *Řeč hudby a řeč o hudbě ve Slově a slovesnosti* z roku 2005, která přináší přehled dosavadního bádání na tomto poli a vznáší mnoho podnětných otázek týkajících se např. interpretace obsahu hudby, které nepřímo souvisí i s tématem naší práce.

V další části své práce se zaměřuji na metaforu a metonymii, a to nejprve v obecné rovině a potom konkrétněji z kognitivního hlediska kognitivního. Řeč bude i o metafoře a metonymii v uměleckém textu.

Vzhledem k tomu, že prolínání hudby a literatury je charakteristické nejen pro Škvoreckého texty, ale i pro jeho život (spisovatel, který ve své době působil jako amatérský hudebník a pro něhož se jazz stal celoživotní vášní), věnujeme jazzu v jeho životě a díle samostatnou kapitolu. Pro úplnost věnujeme jednu kapitolu jazzovým reáliím Škvoreckého textů.

Po těchto obecněji zaměřených kapitolách následuje poznámka o výběru textů k rozboru, úvodní slovo a na konec samotný rozbor a z něho vyplývající závěry.

2. Jazzman Josef Škvorecký

Dříve než bude řeč o jazzu ve Škvoreckého díle, připomeňme některé momenty v autorově životě, které jsou spojeny s jazzem a promítly se následně do jeho textů.¹

Josef Škvorecký se narodil 27. září 1924 v Náchodě. Z rodného města, do kterého později zasadil děj některých svých próz (*Zbabělci*, *Prima sezóna*, *Bassaxofon*, ad.), se stal literární Kostelec (v případě povídek *Sedmiramenného svícnu* město K).

Škvoreckého otec Josef byl bankovní úředník, člen Sokola a správce sokolského kina. V něm autor trávil jako mladý chlapec spoustu času sledováním filmů, především hollywoodské produkce. Odtud patrně pramení jeho zájem o vše americké (literaturu, film) a anglický jazyk.

Jako dítě onemocněl opakovaným zápallem plic, takže se musel vzdát kariéry fotbalisty, o které původně přemýšlel, a i jeho hra na saxofon tím byla limitována. Toto období sám dává do vztahu se svým prvním zájmem o literaturu a nasměrováním na spisovatelskou dráhu: „Spisovatelem jsem se stal v klasicky freudovském duchu. Vinou mých dvou utkání se zápallem plic stalo se ze mě churavé, příliš opatrované dítě, moje úzkostlivá maminka mě denně doprovázela do školy a ze školy a nutila mě nosit ostudnou pletenou pokrývku hlavy, jež vypadala jako maska z Pavoučího muže a měla mě uchránit před nastydnutím. Zbaven možnosti oddávat se klukovským dobrodružstvím, začal jsem o nich snít“ (ŠKVORECKÝ 1997: 20).

Prvotní byl ovšem jeho zájem o hudbu: „Magická síla umění se mě poprvé dotkla ne v literatuře, ale v muzice, tehdy charakterizované pejorativním

¹ Vycházíme jak z životopisů (Přibáň, 1999, Špirit, 1998), tak z rozhovorů (Liehm, 1990), a ze Škvoreckého vlastních textů (1997) a poznámek (1994, 1996a).

adjektivem „lehká“, když jsem jednoho večera někdy v roce 1939 poslouchal na klikovém gramofonu Chick Webbovu nahrávku I've Got a Guy s Ellou Fitzgeraldovou (ŠKVORECKÝ 1994: 397).

V té době studoval státní reálné gymnázium a začal vystupovat s místní kapelou *Red Music*. Sám o tom říká: „Moje zasvěcení do jazzu znamenalo také začátek mého vstupu do literatury. Umluvil jsem otce, aby mi koupil tenorsaxofon, a zkusil jsem štěstí s několika místními studentskými swingovými skupinami. Ale jako jazzman jsem neměl o mnoho víc štěstí než jako milenec Judy Garlandové. Vždycky mi připadalo, že na můj případ se nesmírně dobře hodí věta z Faulknerových *Nepřemožených* : ‚Ti, kteří mohou, ti to dělají; ti, kteří nemohou, a trápí se dost dlouho tím, že nemohou, ti o tom píší‘ (ŠKVORECKÝ 1997: 22, parafráze také na str. 161).

Období protektorátu líčí Škvorecký ve svých vzpomínkách i ve svých dílech především optikou mládí, jazzu a prvních milostných vzplanutí, za což si vysloužil kritiku od lidí, kteří se domnívali, že tím dané období zlehčuje: „Takže i v těch krutých časech jsme měli legraci: měli jsme své swingbandy a město plné líbezných horolezkyň. Když můj román *Prima sezóna* vyšel v Kanadě, našli se kritici, kteří pochybovali o jeho autenticitě. To přece nesouhlasí, psali: on popisuje život pod nacisty jako idylu, bez jakýchkoliv potíží a vlastně samou srandu. De facto jako život kdekoli jinde na světě. (...) kritik zapomněl na nepotlačitelnou schopnost mládeže užívat si života téměř za jakýchkoli okolností“ (tamtéž: 27-28).

Kromě *Prima sezóny* zasadil autor do doby protektorátu i *Bassaxofon*, *Zbabělce*, povídky z cyklu *Sedmiramenný svícen*, detektivku *Vražda v zastoupení* a jednu z dějových linií románu *Příběh inženýra lidských duší*.

V tomto období vznikají Škvoreckého první literární pokusy. Rukopisné sbírky Rag-time (1942), Podvečer (1940 a 1945), Blázinec (1943), Alladinova

lampa (1943) a Kniha dešťů (1945) těsně po válce uspořádal do rukopisné sbírky Tajemství dívek.

V roce 1946 poslal do soutěže družstevní práce větší básnickou skladbu, vytvořenou ve stylu whitmanovského volného verše, *Nezoufejte*, která zaujala Františka Halase. V ní se poprvé objevují jeho kamarádi z jazzového bandu a jazz jako jeho hlavní téma a zdroj životního optimismu.

Rok na to připravil pod pseudonymem Fred Errol prozaický cyklus *Nové canterburské povídky*, se kterým vyhrál literární soutěž vysokých škol v kategorii prózy. O hlavní cenu, cestu do Anglie, ale nakonec kvůli politickým změnám roku 1948 přišel. Jedná se o deset příběhů, které si na jam-session vypráví členové kapely a autor tyto povídky opatřil „chaucerovským“ rámcem jazzové party, která se později, jak sám uvádí, objevila v jiné podobě ve *Zbabělcích* i jinde (ŠKVORECKÝ 1996a: 297).

Z rané fáze tvorby pochází také povídka *Komplex méněcennosti* (rkp. 1945), ve které se poprvé objevuje autorova nedostižná femme fatale mladých let, v textech pojmenovaná jako Irena.

V roce 1948 začal autor pracovat na *Zbabělcích*. V tomto románu se vrací do posledních dnů protektorátu a květnovou revoluci čtenářům přibližuje očima mladého muzikanta s částečně autobiografickými rysy, Danny Smiřického, který se objevuje i v mnoha dalších Škvoreckého textech (*Konec nylonového věku*, *Tankový prapor*, *Prima sezóna*, *Mirákl* a *Příběh inženýra lidských duší*). Danny, hlavní hrdina románu, je muzikantem v místní jazzové kapele a více než revoluční události ho vzrušuje hra na saxofon a krásné dívky, které by rád svedl, především osudová Irena. Jakkoli přelomové jsou události, na jejichž pozadí se román odvíjí, v popředí autorova zájmu je Danny, jeho milostná dobrodružství a pak rozkrývání problematických charakterů postav, které se na revoluci podílejí. Svým subjektivním líčením přelomových dnů pětáctýřicátého roku, které se

neshodovalo s oficiálním patetizujícím pohledem, vyvolal román při svém vydání v roce 1958 bouřlivé polemiky.

V roce 1950 autor napsal novelu *Konec nylonového věku*, jejíž děj se odehrává krátce po komunistickém převratu roku 1948 během jednoho večera na plese Amerického ústavu v Reprezentačním domě, kde se baví příslušníci tzv. zlaté mládeže. Cenzura text zabavila a označila za „pornografii“. Vyšel až v roce 1967.

Po válce začal Škvorecký studovat na Lékařské fakultě Univerzity Karlovy, ale po prvním semestru dal přednost studiu anglistiky a amerikanistiky na Filosofické fakultě UK. Zde se seznámil s Lubomírem Dorůžkou, významným českým jazzovým teoretikem, s kterým ho od té doby pojilo nerozlučné přátelství a zájem o jazz.²

Vojenskou službu vykonával Škvorecký v letech 1951-53 u 3. tankového praporu v Milovicích, kde hrál v útvarové kapele na saxofon. Kromě románu *Tankový prapor*, který napsal ihned po návratu z vojny, se k tomuto období vrací v povídce *Píseň zapomenutých let*, ve které líčí, jak v roce 1951 zesvingovali s vojensko-estrádním souborem ódu na J. V. Stalina a maršála Buďonného, a postihy, které z toho plynuly.

V padesátých letech vznikly *Povídky tenorsaxofonisty*, o kterých autor mluví jako o „dokumentu doby a jednoho nesplněného snu“, což měla být s největší pravděpodobností jeho kariéra profesionálního hudebníka.³ S tímto povídkovým cyklem tematicky úzce souvisí kromě *Písně zapomenutých let* i povídka *Konec Bulla Máchy*, která se odehrává na koncertě ve vinohradském Národním domě, ze kterého v době klatby nad jazzem vyhodili za provozování zakázaných „potápkovských“ tanců. Autor do této povídky, inspirované

² Viz soubor korespondence *Psaní, jazz a bláto v pásech : dopisy Josefa Škvoreckého a Lubomíra Dorůžky z doby kultů (1950-1960)* (2007).

³ Autor se z toho vyznává na stránkách *Samožerbachu*: „... snil jsem, že se stanu barovým saxofonistou“

skutečnou událostí, podle svých slov, promítl „vlastní zatvrzelou věrnost“ jazzu (ŠKVORECKÝ 1994: 397).

Po vojně nastoupil do angloamerické sekce pražského nakladatelství Odeon (tehdy *Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění - SNKLHU*, resp. *SNKLU*), od roku 1956 zde působil jako redaktor dvouměsíčníku *Světová literatura*. Po skandálu kolem vydání románu *Zbabělci* v roce 1958 byl nucen z tohoto místa odejít, ale mohl se vrátit na své původní místo, do angloamerické sekce *SNKLHU*. Ve stejném roce se oženil se Zdenou Salivarovou, tehdejší zpěvačkou *Státního souboru písní a tanců*, později spisovatelkou a nakladatelkou.

V době omezených publikačních možností i později působil Škvorecký především jako překladatel z angloamerické literatury (*Babbitt* Sinclaira Lewise, *Sbohem, armádo!* Ernesta Hemingwaye, *Dáma v jezeře* Raymonda Chandlera, a další), původní texty publikoval pod šifrou či pseudonymy (např. J. Mnata, Errol, J. Vala, J. Pepýt, aj.).

Na některých překladech spolupracoval s Lubomírem Dorůžkou. Společně se podíleli i na přípravě několika teoretických prací o jazzu: antologie *Tvář jazzu* (1964), *Jazzová inspirace* (1966) a *Tvář moderního jazzu* (1970), publikace o mezinárodních jazzových festivalech v Praze (1964, 1965). Pro televizi spolu připravili libreto k operetě *Zmatek kolem Lýdie* (1961) a *Revue pro banjo* (1963). S Ludvíkem Švábem napsali zájezdovou revui *Opravdu blues* pro soubor Pražský dixieland a v letech 1965–68 spolu moderovali rozhlasovou swingovou hitparádu *Šest na lenošce* (později *Sedm na lenošce*). Autor také od roku 1962 účinkoval v text-appealech v pražské Redutě a v divadle Paravan s texty *Ze života lepší společnosti* a *Ze života socialistické společnosti* a spolupracoval i s dramaturgií poetické vinárny Viola (*Hořkej jazz*, 1965).

(ŠKVORECKÝ 1997:1 62).

V roce 1963, kdy vyšla Škvoreckému *Legenda Emöke*, se autor rozhodl odejít z nakladatelství a stal se spisovatelem z povolání. V důsledku uvolňování poměrů vycházejí v polovině šedesátých let mnohá autorova díla: druhé vydání *Zbabělců* v roce 1964, text-appealové humoresky *Ze života lepší společnosti* (1965), opožděně i *Konec nylonového věku* (1967), část dosud rukopisných povídek ve výboru *Hořkej svět* a román *Lviče* (1969). Soubor *Sedmiramenný svícen* z roku 1964 obsahuje povídku *Eine kleine Jazzmusik*, která patří, podle autora, k jeho nejvydávanějším dílům v anglicky mluvících zemích, „ne zrovna pro své literární hodnoty, ale protože je o jazzu“ (ŠKVORECKÝ 1997: 298). Škvorecký v ní popsal, jak se v té době obcházel zákaz provozovat jazz na území Třetí říše, a parafrázoval zde soubor pravidel, závazný pro taneční orchestry té doby (podobně jako později v eseji *Red Music*). Když se povídka objevila v prvním ročníku ročenky *Jazz 57*, cenzoři zabavili celý náklad.

V roce 1967 vychází také *Babylónský příběh jiné povídky*, obsahující novelu *Bassaxofon*, která měla později velký úspěch v překladu do angličtiny. V 60. letech se Škvorecký podílel také na přípravě několika filmových scénářů: *Zločin v dívčí škole*, 1965, *Zločin v šantánu*, 1968, *Flirt se slečnou Stříbrnou*, 1969, *Farářův konec*, 1969 a *Šest černých dívek*, 1969, z nichž druhý jmenovaný je koncipován jako hudební komedie, jejíž podstatnou skladebnou složku tvoří synkopované skladby Jiřího Suchého a Jiří Šlitra.

Po emigraci v roce 1969 Škvorecký působil jako vysokoškolský profesor na torontské univerzitě, kde vedl kurs českého divadla a filmu, anglické a americké literatury, tvůrčího psaní, dějin a teorie filmu až do svého odchodu do důchodu roku 1990.

Společně se svou ženou v Torontu založili nakladatelství *Sixty-Eight Publishers*, ve kterém do začátku 90. let vydávali českou i slovenskou exilovou a samizdatovou literaturu. Josef Škvorecký zde kromě svých starších textů

publikoval i díla, která napsal již v emigraci: *Mirákl* (1972), *Prima sezóna* (1975), *Příběh inženýra lidských duší* (1977), *Scherzo capriccioso* (1983), *Nevěsta z Texasu* (1992), a další.

V románech *Prima sezóna* a *Obyčejné životy* (a částečně i v *Příběhu inženýra lidských duší*) se autor opět vrací k protektorátnímu Kostelci a k postavám, které známe z dřívějších textů, především ze *Zbabělců*. Román *Scherzo capriccioso* líčí Dvořákův pobyt v Americe a jeho vliv na americkou jazzovou hudbu.

Hudební motivy se objevují i ve Škvoreckého detektivních prózách. V knize *Smutek poručíka Borůvky* (1966) je kriminalistou bývalý neprofesionální hráč na klarinet, v detektivním cyklu *Hříchy pro pátera Knoxe* (1973) je „detektivem“ kabaretní zpěvačka. Ve scénáři k filmu *Zločin v šantánu* (1968), podle kterého Jiří Menzel natočil film v roce 1968, se děj odehrává, jak název napovídá, v šantánu a děj se točí okolo krádeže náhrdelníku slavné zpěvačky. Ve čtvrtém díle detektivní sextalogie, kterou autor napsal společně se svou ženou, *Setkání v Bílé dámě, s vraždou* (2003), vystupuje dívčí saxofonové kvinteto.

Po roce 1989 se Škvoreckému v Čechách dostalo značného ohlasu, v nakladatelství Odeon byl dle projektu Vladimíra Justla zpracován ediční návrh autorových vybraných spisů. Po zániku Odeonu realizovalo Spisy Josefa Škvoreckého nakladatelství Ivo Železný, v současnosti je vydává nakladatelství Books and Cards. Ze Spisů v naší práci vycházíme a podle nich citujeme.

Biografický přehled zakončíme citací autora, která nejlépe vyjadřuje, jak jsou v jeho životě literatura a hudba pevně provázány: „Pro mě byla literatura vždycky hrou na saxofon a zpěvem o mládí, když mládí už je nenávratně pryč, zpěvem o mateřské zemi...“ (ŠKVORECKÝ 2004a: 60).

3. Jazz

3. 1 Jazzové reálie Škvoreckého textů

Jazz hraje ve Škvoreckého textech nezastupitelnou roli. Ačkoli se jeho dílo dá číst i bez znalosti základních charakteristik jazzu, jeho hlavních směrů a osobností, porozumění textu bez této znalosti nemůže být úplné. Platí to zejména o textech *Bassaxofon*, *Prima sezóna*, *Zbabělci* a o povídkovém cyklu *Příběhy tenorsaxofonisty*.

Když například v *Bassaxofonu* autor charakterizuje kapelu jako *nějaký prespikeovský urspikejones* nebo jako *dokonalejší Spike Jones* (ŠKVORECKÝ 1994: 366 a 368), odkazuje tím ke kapele, kterou vedl Lindley Armstrong „Spike“ Jones, což byl americký hudebník, který se specializoval na satirické úpravy populárních písní. Při koncertech do skladeb vkomponovával výstřely, píšťaly, kravské zvony a komické vokály.

Autor navíc ve svých textech používá jazzovou terminologii (např. *break*, *distonie*, *off beat*, *riff*, *scat*, *wa-wa*, a další). Čtenář, který se nespokojí s tím, že některým místům zcela nerozumí a některá jména nezná, může základní povědomost o dějinách jazzu a jeho hlavních představitelích získat čtením Škvoreckého díla esejistického a populárně-naučného. Z antologií jsou to *Tvář jazzu* (1964), *Jazzová inspirace* (1966) a *Tvář moderního jazzu* (1970) a publikace o mezinárodních jazzových festivalech v Praze (1964, 1965), které autor připravoval ve spolupráci s Lubomírem Dorůžkou.

O jazzu pojednávají také autorovy eseje *Red Music*, *Talkin' Moscow Blues* a *Hipness at Noon*, které vyšly zásluhou Sama Soleckého v Kanadě roku 1988. Téhož roku byly autorem převedeny do češtiny a vyšly v nakladatelství Sixty-

Eight Publishers v jiném uspořádání v souboru *Franz Kafka, jazz a jiné marginálie*.⁴ *Talkin' Moscow Blues (Moskevské blues)* popisuje potírání jazzu a strastiplné osudy jazzových hudebníků v Sovětském svazu, *Hipness at Noon (Případ Jazzové sekce)* je reakcí na stíhání členů Jazzové sekce v osmdesátých letech.

Esej *Red Music* s podtitulem *Esej o osudu jazzu za dvou totalitních vlád* je původně určen nečeským čtenářům a vysvětluje historický kontext novely *Bassaxofon*. Autor zde vzpomíná na své první okouzlení jazzem - nad nahrávkou *I've Got a Guy* od Chicka Webba and His Orchestra with Vocal Chorus,⁵ kdy poprvé uslyšel černošskou zpěvačku Ellu Fitzgeraldovou, k níž odkazuje ve většině svých „jazzových“ povídek.⁶

V eseji *Red Music* vzpomíná také na stejnojmennou náhodskou kapelu, ve které na střední škole působil, a na náhodský bigband Miloslava Zachovala, se kterým mu, k jeho velké lítosti, nebylo dáno hrát. Kapelu, ve které působí Danny, autor charakterizuje jako *bobcrosbyovský dixieland* jak ve *Zbabělcích* („Docela prima bobcrosbyovský dixieland jsem měli,“ ŠKVORECKÝ 1991: 252), tak v *Prima sezóně* („...prostě místo našeho bobcrosbyovského dixielandu zahrajou normální dixík,“ tamtéž: s. 229). V knize *Samožerbuch* ale vysvětluje: „...kapela nebyl bobcrosbyovský dixieland, ale velký band ... Dát ovšem do románu nějakých šestnáct hrdinů ... je technicky obtížné ... Proto jsem z bigbandu udělal ten dixík ... i ten se však, pokud jde o uplatnění hrdinů v akci, a tedy jejich zapamatovatelnost scvrkl na kvintet: Benno-Harýk-Lexa-Fonda-Danny,“ ŠKVORECKÝ 1997: 280). Co se týče skutečného předobrazu této kapely, autor ve vzpomínkovém eseji *Zachovalův band a Zbabělci* dodává:

⁴ Ve Spisech jsou tyto eseje obsaženy v souboru *Mezi dvěma světy a jiné eseje* (2004a).

⁵ Autor nahrávku připomíná také v poznámce k druhému svazku Spisů, viz výše (ŠKVORECKÝ 1994: 397) a přímý vypravěč v *Bassaxofonu* vzpomíná, jak mu nahrávku zabavili, když ji pustil v biografu (tamtéž: 352-353).

⁶ K Elle autor přirovnával ve svých povídkách a esejích naše zpěvačky Inku Zemánkovou a Evu

„V Náchodě každý pamětník ví, že bobcrosbyovský dixieland v románě *Zbabělci* je ve skutečnosti orchestr Miloslava Zachovala“ (ŠKVORECKÝ in ŠKVORECKÝ-MĚDÍLEK 2002 : 156). Podobně v novele *Neuilly* autor říká: „V nádherné kapele strávil jsem přesně den, neobstál ... Cherokee, vyhnaný z ráje, na samém okraji Zetkovy kapely. Pak jsem ji ovšem napsal (Those who can do; those who cannot and suffer long enough because they cannot wte about it)⁷“ (ŠKVORECKÝ 1996b: 275).

Autor dále v eseji parafrázuje nařízení, omezující provozování jazzové hudby ve Třetí říši (stejně jako v povídce *Eine kleine Jazzmusik*) a popisuje, jak muzikanti vymýšleli po zákazu jazzu falešné titulky pro legendární skladby a tím nařízení obcházel. Objevují se zde také jména jazzmanů a jejich skladeb, která byla pro autora určitým způsobem klíčová, a připomíná je téměř ve všech svých prózách s jazzovou tematikou. Jsou to Jimmie Lunceford, Chick Webb, Andy Kirk, Duke Ellington, Count Basie, Louis „Satchmo“ Armstrong, Tommy Dorsey, Benny Goodmann, Glenn Miller, Stan Kenton, tedy američtí jazzoví muzikanti, většinou swingové éry, která vrcholila v Americe mezi léty 1935 a 1946.

Autor zde také cituje některé skladby, které se později objevují v jeho prózách, částečně jako součást repertoáru Dannyho kapely ve *Zbabělcích* a *Prima sezóně*. Jsou to *Tiger Rag*, *St. Louis Blues*, *Riverside Blues*, *Liza Likes Nobody*, a další. *Annie Laurie* je klíčovou skladbou *Písně zapomenutých let*. V *Samožerbuchu* autor vzpomíná, že skladbu hráli jako *Hannie Laurie*, podle jména dívky, se kterou chodil literární Harýk (ve *Zbabělcích* Lucie) (ŠKVORECKÝ 1997: 167). Znělkou *The Casa Loma Stomp* začíná koncert v závěrečné scéně *Zbabělců* na náchodském náměstí a znělkou hraje i kapela na zábavě v Provodově v povídce *Smutné podzimní blues*.

Jazzu se částečně týká i anglicky psaný autobiografický text *I was born in*

Pilarovou (viz také báseň *Óda na Evu FitzPilarovou*).

Náchod... (1984), který autor přeložil do češtiny jako *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty* (1997). Jde o autorův beletrizovaný životopis, který zasahuje období od dětství až po emigraci, a vycházel jsme z něj mimo jiné ve druhé kapitole naší práce.

Další z esejů, *Ráda zpívám z not, neboli osud jazzu v protektorátě Böhmen und Mähren*, z roku 1987, přibližuje počátky jazzu v Československu od 20. let, kdy R. A. Dvorský, náš první významný jazzový muzikant, pianista, skladatel, později zpěvák, začínal jako bandleader skupiny *Melody Makers* a později si založil vlastní bigband *R. A. Dvorský and His Melody Boys*. V tomto bandu působil například Kamil Běhounek, jeden z nejlepších skladatelů swingové éry a Jan Rychlík, přední jazzový teoretik.

Jaroslav Ježek, další významný jazzový hudebník,⁸ skladatel, dirigent a klavírista se k jazzu dostal přes skladbu a symfonickou hudbu. Songy, které skládal pro Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha, v Čechách zlidověly.

V polovině třicátých let působil *Orchestr Gramoklubu* pod vedením Jana Šímy. Byl to amatérský soubor, usilující o provozování jazzu jako taneční hudby. Někteří členové se po rozpadu Gramoklubu v roce 1937 přesunuli do skupiny *Blue Music*, která měla velký význam nejen pro okruh hudebníků kolem Josefa Škvoreckého, které inspirovala k názvu jejich kapely *Red Music*. Působil v ní Jiří Traxler, nejlepší skladatel a aranžér swingové éry, a především tenorsaxofonista Karel Vlach, který v roce 1939 založil band, který ve změněné formě existuje dodnes. Jeho kapela byla prvním skutečně profesionální swing bandem v Československu.

Velkou roli sehrál ve vývoji československého jazzu i orchestr Emila Ludvíka, *Hot-kvintet*, ačkoli koncertoval pouze v letech 1939-41. Josef Škvorecký ho označuje za „nekorunovaného krále českého hot jazzu“

⁷ Citát z Faulknerových *Nepřemožených*, připomínaný na více místech, viz druhá kapitola naší práce.

(ŠKVORECKÝ 2004a: 117). V této kapele hrál i Bedřich Weiss.⁹ Byl to vynikající hudebník židovského původu, který se později dostal do terezínského soboru *The Ghetto Swingers* a poté zemřel v Osvětimi. I tyto tragické osudy židovských hudebníků za války přibližuje autorův esej, který končí svůj přehled rokem 1948, v době kdy byl zakázán první český tištěný jazzový žurnál *Jazz* a jazzová hudba začala být pronásledována znovu, tentokrát komunistickým režimem.¹⁰

Systematičtější sledování dějin jazzu, i těch novodobých, jinak nabízejí práce Lubomíra Dorůžky: *Československý jazz: minulost a přítomnost* (1967), *Panoráma jazzu* (1990), *Fialová koule jazzu: české jazzové konfese* (1992), *Panoráma paměti* (1997), *Český jazz mezi tanky a klíči: 1968–1989* (2002) a zcela nová publikace *Panoráma jazzových proměn* (2010).

Škvorecký ve svých prózách píše většinou o jazzu válečných let, což je období jeho dospívání, ve kterém se sám jazzové hudbě aktivně věnoval jako saxofonista (*Zbabělci, Bassaxofon, Prima sezóna*). V době nacistické okupace začal jazz fungovat nejen jako protest generační, ale i politický, protože během války i po válce byl jazz pro oficiální politiku nežádoucím žánrem. O restrikcích jazzu ve Třetí říši, a jejich obcházení muzikanty již byla řeč v souvislosti s esejem *Red Music* a povídkou *Eine kleine Jazzmusik*.

Ve stejné době působil také již zmiňovaný orchestr Miloslava Zachovala, který začal koncertovat v roce 1939. Tento band byl předobrazem kapely, ve které působil Danny Smiřický ve Škvoreckého prózách, a zároveň se v jiných textech objevuje jako Zetka (*Neuilly a jiné příběhy, Povídky tenorsaxofonisty: Malá pražská matahára, Dobře prověřená Lizetka, Krpatovo blues*). Knihou vzpomínek na tento band je kniha *Swing na malém městě*, kterou v roce 2002 uspořádal Josef Škvorecký s Borisem Mědílkem.

⁸ Též vzpomínáný v povídce *Eine kleine Jazzmusik*.

⁹ V povídce *Eine kleine Jazzmusik* se objevuje jako Fricek Schwarz.

¹⁰ Kromě ŠKVORECKÝ 2004 také podle MATZNER - WASSERBERGER - POLEDŇÁK 1990,

Emil Ludvík, který založil svůj *Hot-kvintet* také v roce 1939, se objevuje například v povídce *Eine kleine Jazzmusik*, kde vystupuje pod jménem Kamil Ludovít.

Autor dále píše o jazzové hudbě padesátých let, kdy vrcholila éra swingu, která je spojena především se jménem orchestru Karla Vlacha, hlavního reprezentanta tzv. velkokapelového swingu. Na koncertě Karla Vlacha v Reprezentačním domě (dnešní Obecní dům), se odehrává děj novely *Konec nylonového věku*. Ačkoliv většina orchestrů této doby neměla dlouhého trvání, orchestr Karla Vlacha překonal všechna těžká období, což připomíná i hlavní postava povídky *Konec Bulla Máchy* v padesátých letech, když říká, že „...neztratil ochotu bít se za veřejnou nahrávku Karla Vlacha, která - jako on - zbyla jediná ze všech krásných věcí“ (ŠKVORECKÝ 1994: 301).

V *Písni zapomenutých let*: „Tenkrát, jako poslední mohykán, tvrdošíjně odolával Karel Vlach, zatímco se ponuří odborníci snažili nahradit v tanečních orchestrech saxofony celly cestou dekretální“ (tamtéž: 332).

Jazz v šedesátých letech přestal být stíhán, paradoxně také proto, že vlna masového zájmu se přesunula od jazzu k rocku a jazz přestal být pro oficiální ideologii nebezpečný. Subjektivní pocit, ze kterého se Josef Škvorecký vyznává v eseji *Red Music*, je ale ten, že už to nebyla ta stejná hudba, kterou miloval v mládí: „Stará muzika umírá, ale má tolik silných a životaschopných odnoží ... ale pokud jde o mě, Duke odešel, Satchmo odešel, Count Basie právě prodělal infarkt, Little Jimmy Rushing odešel cestou všeho těla...“ (ŠKVORECKÝ 2004a: 117). Možná proto o současné americké jazzové scéně od 70. let téměř nepíše, ačkoliv by ji měl po emigraci „z první ruky“.

O věrnosti hudbě napsal autor podle svých slov *Bassaxofon* a pocit hořkosti nad zradou jazzu se objevuje i ve výše zmiňované povídce *Konec Bulla*

Máchy.

3. 2 Jazzová inspirace

Antologii *Jazzová inspirace*, kterou v roce 1966 připravil Josef Škvorecký společně s Lubomírem Dorůžkou, představujeme v samostatné kapitole, neboť je významným příspěvkem k tématu prolínání hudby a literatury. Vzhledem k tomu, že se týká přímo jazzu, má úzkou souvislost s tématem naší práce.

V předmluvě k této antologii textů jazzové poezie amerických a českých básníků autoři naznačují stručný vývoj jazzu a jeho vliv na další druhy umění, především poezii. Podle nich se jazzová inspirace od dvacátých let, kdy se mluví o invazi jazzu do evropského umění, projevovala v mnoha oblastech: „v jazzovém baletu, v poezii, buď inspirované jazzem, nebo přímo předpisující jazzový hudební doprovod, v abstraktních nebo ornamentálních obrazech a plastikách, které se snaží zachytit pocit jazzového rytmu a improvizace a zejména v hudbě tzv. třetího proudu“ (DORŮŽKA -ŠKVORECKÝ 1966: 10).

Jazz (nebo spíš jazzem ovlivněná taneční hudba) začíná od dvacátých let spoluvytvářet dobové prostředí a jeho typickou atmosféru. Stává se zvukovou kulisou nového velkoměsta, dokresluje duševní život člověka dvacátého století, vytváří specifickou atmosféru doby (tamtéž: 11-14).

Jazz měl nesporně největší přímý vliv na poezii. Ve dvacátých a třicátých letech se v poezii mladé avantgardy projevoval okouzlením exotikou, především na rovině motivické (jazz, černocho, saxofon, aj.). Jde například o sbírku *S lodí, jenž dováží čaj a kávu* Konstantina Biebla, *Dinah* Karla Konráda, nebo Nezvalův *Skleněný havelok*. Jazzem ovlivněné byly i písňové texty E. F. Buriana a hudba,

kteřou skládal Jaroslav Jeřek pro Osvobozené divadlo.

Ozvuky swingu, který zažíval největší rozmach ve čtyřicátých letech, najdeme především v prózách Josefa Škvoreckého (NOVÁK 2009: 1).

Největší přímý vliv na poezii měl jeden z nejstarších pramenů a trendů jazzu - blues. Podle Josefa Škvoreckého a Lubomíra Dorůžky, „tato prastará, svébytná hudební forma vtiskla jazzu jak dvanácti-taktovou strukturu, tak hudební náladu kolísající mezi dur a moll, jeho charakteristickou ‚blue‘ tóninu. ... Tříveršové blues se ... stalo jednou z obecně přijatých forem moderní poezie všude na světě, stejně jako kdysi sonet nebo rondel, a básníci ho používají k zpracování témat, která s jazzem vůbec nesouvisejí“ (DORŮŽKA - ŠKVORECKÝ 1966: 18-19).

V padesátých letech začali v San Francisku, v kolébce beatnického hnutí, recitovat poezii s doprovodem jazzových skupin po vzoru Langstona Hughese, nejznámějšího „jazzového“ básníka, i beatnici jako Allen Ginsberg, Jack Kerouac a Lawrence Ferlinghetti. Později začali i skládat básně, koncipované jako nedílná součást hudebně poetického představení, a označovali je za „jazz poetry“, jazzovou poezii. Jazzová poezie začala vycházet na deskách a s deskami se dostala do Evropy (tamtéž: 21-22). Zde oslovila především mladou generaci, dospívající za protektorátu, ke které patřili vedle Josefa Škvoreckého například Jiří Šotola a Jaromír Hořec.

Nejvýrazněji se bluesová inspirace promítla do básní Josefa Kainara, který psal i písňové texty k taneční hudbě, a některé jeho básně byly zhudebněny. Tento typ tvorby přinášejí sbírky *Moje blues* (1966) a *Miss Otis lituje...* (1969). V šedesátých letech se k bluesové inspiraci přihlásil i Václav Hrabě (*Stop-time*, 1969, posmrtně pak další svazky, resp. výběry *Blues v modré a bílé*, 1977, *Korunovační blues*, 1981, *Černé nebe nad městem*, 1985, *Blues pro bláznivou holku*, 1990, *Blues*, 1995). Hrabě spolu s Vladimírou Čerepkovou (*Ryba k rybě*

mluví, 1969) a Inkou Machulkovou (*Na ostří noci*, 1963, *Kahúčů*, 1969) tvořili tzv. českou podobu beat generation. Scházeli se společně s dalšími tvůrci (J. Škvorecký, I. Diviš, J. Šotola) v poetické vinárně Viola na tzv. jam-sessions - recitace poezie za doprovodu jazzové hudby (NOVÁK 2009: 2-4).

Fenoménu jazzové inspirace se věnuje také Radomil Novák ve své knize *Hudba jako inspirace poezie* (2005), v oddíle „Kainarova poezie in blue“. Na rozboru konkrétních textů zde dokládá, jak je Kainarova „bluesová“ poezie ve své strukturní i motivické výstavbě ovlivněna specifikou jazzové formy blues (viz dále).

Na tuto knihu Novák navazuje statí *Jazzové infiltrace v české poezii*, kterou zveřejnil v elektronické konferenci Čestina - jazyk slovanský na stránkách Ostravské univerzity.¹¹ Ukazuje zde, jak základní prvky jazzové hudby (synkopický rytmus, improvizace a ‚blue‘ ladění) inspirovaly české básníky. Na základě analýzy konkrétních textů hledá jejich imitace a nápodoby v poezii. Dochází k závěru, že synkopický rytmus je v poezii asociován jambickým spádem verše a improvizace jsou spojeny s principem opakování a variací na úrovni hlásek (aliterace, eufonie, asonance) slov, veršů i celých strof. ‚Blue‘ ladění, které je pro blues charakteristické a kolísá mezi dur a moll, je imitováno na základě principu kontrastu odlišných náladových poloh textu, v rovině jazykové se pohybuje v kontrastu mezi spisovným a nespisovným kódem jazyka.

Tyto principy nachází u všech tvůrců „bluesových“ textů (u Kainara, Hraběte, Nezvala, Hanzlíka, Hořce, Diviše a Škvoreckého) a dokládá tak u nich inspiraci původní hudební formou blues (tamtéž: 1-8).

Jazzovou inspirací se ale stalo i Škvoreckého dílo: z *Bassaxofonu* vytvořil skladatel John Roby jazzovou operu, která se hrála v kanadském rozhlasu CBC

¹¹ Soubor v PDF ke stažení na http://konference.osu.cz/cestina/7_konference-sekce-3.html

(ŠKVORECKÝ 1994: 398) a četba textů Josefa Škvoreckého inspirovala jednoho z našich nejvýraznějších a nejvšestrannějších saxofonistů. V rozhovoru pro Muzikus 2005/12 říká: „Hrával jsem na různé nástroje. Od mandolíny po foukací harmoniku, kytaru nebo klávesy. Ale v té době jsem hodně četl Josefa Škvoreckého. Škvorecký byl tenorák a ve svých knížkách píše o saxofonu tak nádherně, třeba, když ve *Zbabělcích* popisuje jeho zvuk, že mě to chytlo. Inspiroval mě. Je to k nevíře, ale k saxofonu jsem se dostal ne hudební, ale literární cestou.“¹²

¹² Psáno dne 1. 7. 2010 podle <http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Cesty-Stepana-Markovice~14~brezen~2006/>

4. Hudba a literatura

4. 1 Vztahy hudby a literatury

Tématem naší práce v tom nejširším slova smyslu je prolínání hudby a literatury, proto bych ráda její kontext rozšířila o úvod do teorie hudebně-literárních vztahů a nastínila možné úhly pohledu na tuto problematiku.

Zkoumat vzájemné vztahy mezi hudbou a literaturou není jednoduché vzhledem k potřebě zdvojeného studia literárněvědného a muzikologického, a to jak po stránce terminologické, tak obsahové. Situaci komplikuje také skutečnost, že k celkovému uchopení tématu chybí základní literatura a na rozdíl od jiných evropských a světových pracovišť v České republice neprobíhá systematický komparatistický výzkum vedený na hranici obou umění.¹³ Zatím asi nejucelenějším příspěvkem k tomuto tématu je kniha *Hudba jako inspirace poezie* od Radomila Nováka, který zde zkoumá možnosti interpretace poezie skrze hudbu (NOVÁK 2005: 12).

Z etymologického hlediska mají k sobě hudba a poezie (literatura) od počátku velmi blízko. První evropské označení hudby zahrnovalo i oblast slovesného umění - řecký výraz „mousiké“ totiž ve své adjektivní podobě označoval příslušnost něčeho ne pouze k hudbě, ale k souboru zvukových (slovesných, hudebních) a pohybových (tanečních), tedy múzických aktivit (FUKAČ 1997: 11).

Výraz „poezie“ byl převzat přes latinu z řeckého „poiésis“ a zahrnoval

¹³ Ojedinělou akcí bylo v tomto směru sympozium *Hudba a literatura*, které se konalo ve Frýdku-Místku v roce 1981 a Jiří Fukač, významný český muzikolog, zde ve své stati *Interakce hudby a literatury ve světle základních estetických a uměnovědných kategorií* nastínil styčné body mezi hudbou a literaturou i jejich základní odlišnosti (FUKAČ 1983: 10).

nejen uměleckou literaturu v jejích základních druzích (epika, lyrika, drama), nýbrž umělecké tvoření vůbec, takže se dal vztáhnout i na hudbu (VLAŠÍN a kol. 1977: 283). Básnické útvary byly označovány jako píseň či zpěv, protože se vyskytovaly ve zpívané formě a tato nepravá synonymie přetrvává v titulech v podstatě dodnes. Proto také se pojmosloví obou druhů umění částečně kryje (např. styl, romance, variace, óda, elegie, atd.) (FUKAČ-POLEDŇÁK 1981).

V období, kdy literatura ještě nebyla písemně zaznamenávána, obě umění - hudba i poezie - splývaly v kategorii zpívané (básnické) řeči, podporované hrou na hudební nástroj. Situace se změnila poté, co začala být literatura písemně fixována a její auditivní charakter se stal pouhou potencialitou. V hudbě sice také probíhá proces fixace hudebního záznamu, ovšem rozdíl je v tom, že poezie se na rozdíl od hudby stává na svém zvukovém provedení nezávislá a na cestě k příjemci nepotřebuje interpreta. Hudba naopak je většinou vnímána pouze auditivně, neboť jen hudebník dokáže číst partituru z not a přitom si vybavit konkrétní zvukovou náplň (NOVÁK 2005: 18).

Hudba má přitom primárně „nonjazykový“ charakter, zatímco slovesnost jazykový (řečový). Obě složky se mohou uplatňovat simultánně vedle sebe, např. ve formě zhudebněné poezie, či hudbou doprovázené recitace, vokální (vokálně instrumentální) hudby, voice-bandu, melodramu aj. (FUKAČ 1983: 13).

Symbióza hudby a literatury měla v průběhu historického vývoje různé formy: jinak se projevovala v antice ve formě duchovních hymnických zpěvů, ve středověku v trubadúrské poezii, jinak v barokní opeře. Myšlenka ideální jednoty hudby a poezie se stala vůdčí ideou éry (novo)romantismu (R. Wagner, R. Schumann, F. Schubert, B. Smetana) a symbolismu (P. Valéry, S. Mallarmé, P. Verlaine, Ch. Baudelaire) (NOVÁK 2005: 19).

Za jednu z prvních prací, která se věnovala hudbě a poezii z estetického hlediska je Hegelova *Estetika* (1996). V české estetice se pokusil o vytvoření

sémantiky umění, zvláště hudby a básnictví, Otakar Zich.¹⁴ Podle Zicha je v poezii východiskem slovo a básnický jazyk má dvě samostatné funkce: sémantickou a zvukovou. Tím přisuzuje zvukové stránce básnických slov svého druhu estetický význam a tím zrovnoprávňuje obě vrstvy básnického díla, jak významovou, tak zvukově-rytmickou (ZICH 1937).

Zvukové vrstvě básnického textu se věnuje také Červenková práce *Hlásková instrumentace*, ve které rozlišuje tři tradiční oblasti básnické fonetiky a fonologie. Je to rytmika, neboli veršová organizace básně, melodie - poetické využití intonace a instrumentace - umělecky záměrná práce s hláskami (ČERVENKA 2002).

Vedle těchto termínů nacházíme v teoriích verše ještě pojmy jako zvukomalba (onomatopoeie), kdy jazykový znak imituje reálný zvuk a zvukosled (eufonie) pro libozvučné seskupení hlásek. Využitím těchto prostředků vzniká hudebnost verše, která je typická například pro básníky symbolismu.

4. 2 Tematizování hudby v literatuře

Vzájemné prolínání hudby a literatury se často projevuje v oblasti tematické, což je příklad próz Josefa Škvoreckého, kterými se zabýváme v naší práci. Do textu se zpravidla transformuje spisovatelův vztah k hudbě, ať už jde o osobní dispozici ke hře na hudební nástroj, případně její aktivní vnímání, či kulturně-společenské nebo rodinné podmínky, ve kterých tvoří. Tyto všechny aspekty se objevily i u Josefa Škvoreckého, jak jsme se pokusili nastínit v biografické kapitole naší práce.

Hudba se může objevovat již v názvu děl. Modernisté přelomu 19. a 20.

¹⁴ Ve studiích *Estetické vnímání hudby* (1910) a *O typech básnických* (1918).

stol. rozšířili zvyk dávat do titulů svých básní názvy hudebních forem (např. preludia, nokturna, hymny, symfonie, koncerty, sonáty apod.), zatímco romantikové přenášeli na oblast hudby názvy literárních žánrů (např. balada) a hudební názvosloví (largo, adagio, atd.).

Hudba se i v moderní poezii často objevuje v názvech básní jako cosi, co překračuje možnosti slova (Březinova sbírka *Hudba pramenů* či básně *Hudba slepců* (*Ruce*) a *Zpěv staletími bloudící* (*Stavitelé chrámu*), Horova báseň *Pod prsty hudby* (*Domov*), Zavadova báseň *Hudebnice* (*Hradní věž*), Holanova báseň *Při hudbě* (*Asklépiovi kohouta*) a *Hudba* (*Kameni, přicházíš...*), Mikulášková *Hudba* (*Ortely a milosti*) a *Poezie hudby* (*Pulsy*), *ladění* (*Tráva se raduje*), *Blatného Letní hudba* (*Stará bydliště*), atd.

Dalšími motivy bývají hudební skladatelé a skladby, hudební nástroje, či jiné dílčí hudební motivy: Čapkův *Život a dílo skladatele Foltýna*, Škvoreckého *Scherzo capriccioso a Bassaxofon*, Holanovy *Mozartiany*, Hrubínova *Romance pro křídlovku*, Halasovo *Ladění*. Z jednotlivých básní je to například *Paganini*, *Beethoven* od Jiřího Karáska a Konstantina Biebla, *Bachův koncert* a *Dvořákovo requiem* Jaroslava Seiferta, *Stará viola* a *Pláč houslí* Antonína Sovy, *Harfenistka* a *Při dalekém klavíru* Ivana Blatného a další (NOVÁK 2005: 35-40).

V poezii se však setkáváme s takovými skladbami, které nemusí být opatřeny hudebním názvem, a přesto mohou náležet k básnickým strukturám, které jsou projektovány na hudebním principu. Jako příklad lze uvést *ronda* v Seifertově skladbě *Mozart v Praze* nebo *Nezvalovu skladbu Edison* (*Básně noci*, 1930), o které básník prohlásil: „Edison je svou stavbou přísná sonáta a hudebník tu přísnou stavbu tam najde, je to dosud mé nejkomponovanější dílo ... Má navíc hudební architekturu zásluhou přímých rýmů a pravidelného rytmu, refrénů a tematické práce“ (tamtéž, částečně podle JUNGSMANN 1997: 98).

Hudební principy se dají nalézt i v kompoziční výstavbě románů Milana

Kundery i u Josefa Škvoreckého (TRENŠKÝ 1995).

Vzájemnému ovlivňování hudby a literatury se věnuje také množství zahraničních prací. Publikace Calvina S. Browna *Music and Literature: A Comparison of the Arts* z roku 1948 je jedním z prvních příspěvků k teorii interdisciplinárních vztahů mezi hudbou a literaturou vůbec a ostatní badatelé na ni navazují. Velkou pozornost teorii hudebně-literárních (či literárně-hudebních) vztahů věnují ve Francii, alespoň jak mohu soudit dle zkušenosti ze svého studijního pobytu na Université d'Avignon et des pays de Vaucluse.

Jean-Luis Backès, emeritní profesor srovnávací literatury na pařížské Sorbonně, ve svém eseji *Essai de poétique comparée* (1994) rozděluje díla, která v sobě spojují určitým způsobem hudbu a literaturu do tří kategorií. V první jsou texty zpívané, ať už doprovázené hrou na hudební nástroj či nikoliv. Do této kategorie spadají například písně, opery, oratoria, kantáty a melodramy. V druhé jsou hudební, instrumentální díla na motivy určité literární předlohy. Sem patří především symfonické básně. Z nejznámějších jmenujme *Faunovo odpoledne* od Stéphana Mallarmého, zhudebněné Claudem Debussym, nebo klavírní skladby France Liszta *Harmonies poétiques et religieuses* inspirované stejnojmennou sbírkou Alphonse de Lamartine. Do třetí kategorie, ve které jsou texty, které odrážejí hudbu v názvu či v tématu, spadá i značné množství textů Josefa Škvoreckého.

Této třetí kategorii hudebně-literárních vztahů se věnuje podrobně Aude Locatelli, profesorka srovnávací literatury na univerzitě v Aix en Provence, ve své knize *Littérature et musique au XXème siècle* (2001). Rozlišuje zde na jedné straně texty týkající se hudebního světa (tj. teoretické texty o hudbě, biografické či autobiografické texty týkající se života významných hudebníků, poznámky skladatelů či jejich korespondence o hudbě, libreta, úvahové eseje spisovatelů o hudbě) a na druhé straně romány a novely, které hudbu nějakým způsobem

odrážejí ve svém ději či v kompozici.

Z románů, ve kterých je hudba jedním z hlavních témat, je to ve světové literatuře například Proustovo *Hledání ztraceného času*, Mannův *Doktor Faustus*, Rollandův *Jan Kryštof*, Kunderův *Žert* či *Nesnesitelná lehkost bytí*, *Vícekonzul* Marguerite Durasové nebo *Vlny* Virginie Woolfové.

Z neznámějších děl, které mají hudbu přímo v názvu, jmenujme například *Moderato Cantabile* Marguerite Durasové, *Ragtime* Edwarda Lawrence Doctorowa, *Concert baroque* Aleja Carpentiera, *Pianistin* Elfriede Jelinekové, *Le Pianiste* Manuela Vásqueze, nebo Škvoreckého *Scherzo capriccioso*, *Bassaxofon*, detektivní povídku *ten. sax. solo* a většinu povídek z cyklu *Povídky tenorsaxofonisty*.

4. 3 Hudba v textech Josefa Škvoreckého

O jazzu v textech Josefa Škvoreckého bylo už leccos řečeno. Prolínání literatury a hudby v jeho textech se věnují jak práce monografické, tak několik časopiseckých statí. Například Zdeněk Heřman v článku *Próza džezem křtěná* (1964) nachází ve *Zbabělcích* bluesovou inspiraci. Tu vysledoval jak v ladění díla, tak v jeho textové výstavbě a výrazné rytmičtosti: „Je v tom zvláštní smutek, ne tak docela truchlivý, jako spíš pobavený. Je to nálada, typická pro blues. Textová výstavba je nápadnou analogií textové výstavby blues, opakování slov, obměna několika málo výrazů, nenápadné odstiňování zdánlivě banálních pocitů a postřehů. Je to blues i svou náladou, je to blues i proto, že Danny žije džezem. ... Avšak džezový princip - respektive v tomto případě projekce blues do prozaické skladby se nemusí odůvodňovat jen přímou spojitostí s analogií nálad, s obměnami několika slov, s opakováním. ... Každá scéna z revolučních srážek, z

výjevů na kosteleckých ulicích či v pivovaře, ale i vznešenější zážitky jiné jsou zachyceny v rozlehlých souvětích, které jsou prudce rytmované, dramaticky spádné. Z blues je najednou boogie-woogie. Ostré rytmování textu je dáno úderným začátkem většiny vět. Autor toho dosahuje tím, že hojně užívá souřadného spojování, věty na sebe navzájem navazují často spojkou a“ (HEŘMAN 1964: 156).

Zdeněk Heřman dokládá jazzovou inspiraci *Zbabělců* v řadě aspektů a podobně Jiří Zahradnický ve *Slovníku české prózy 1945-1994* v hesle o *Zbabělcích* říká, že „jazzová inspirace se svou blízkostí mluvené řeči (míšení obecné a spisovné češtiny, opakování slov, monotónnost, oslabení vnitřního členění výpovědi) a nostalgií, která vychází z nenaplněnosti tužeb a smutku nad odcházející dobou, připomínají bluesový projev ... dějové scény mají svou dramatičností, prudkým rytmem a přehlednějším odstupňováním větné závislosti blízko k rytmu boogie-woogie“ (ZAHRADNICKÝ in DOKOUPIL a kol.: 365).

Připomeňme studii Radomila Nováka „Kainarova poezie in blue“ (2005). Jako ‚blue‘ zde označuje zvláštní rozkolísaný, melancholický životní pocit „mezi“, který koresponduje s charakteristickým bluesovým laděním mezi dur a moll, a je tedy společný jak hudebnímu, tak básnickému blues. Podle Nováka se „u Kainara stále pohybujeme v nejednoznačně definovatelném životním prostoru, napnutém mezi dostředivými a odstředivými silami - ponoření do zasněného přemítání, neurčitého stesku, spánkové malátnosti ... lyrický subjekt kolísá ve svých projevech od pasivity ospalosti, zasněnosti k náznaku aktivního přístupu k životu ... ‚Blue‘ nálada je také dána svárem tragického a komického, hravě spontánního humoru se smutně hořkou ironií“. Tato náladová neurčitost a hledání identity dále ovlivňují stěžejní motivy Kainarovy poezie, kterými jsou sen a láska: „Jednou ze základních existenciálních poloh lyrického mluvčího se

stává sen, nerozlučně spjatý s jazzem ... Snění je nepostradatelnou součástí života, někdy dokonce jediným způsobem smysluplné existence.“ Co se týče lásky, „ve všech milostných textech pulsuje jako skrytá vnitřní míza touha po ní, jen v ojedinělých případech však dochází k jejímu naplnění“ (NOVÁK 2005: 150-157).

Všechny tyto aspekty, které Novák dokládá jako ozvuk bluesové nálady v poezii Josefa Kainara, bychom našli i v „jazzových“ textech Josefa Škvoreckého: podobná rozkolísanost hlavního hrdiny (především ve *Zbabělcích* a v *Prima sezóně*) mezi zasněným, pasivním a aktivním přístupem k životu, tragikomické ladění dané prolínáním humorné nálady s hořkou sebeironií, snění spjaté s jazzem, milostná touha jako hnací motor, zřídka však naplněná.

Pavel Trens ký ve své monografii *Josef Škvorecký* věnuje motivu jazzu ve *Zbabělcích* velkou pozornost. Upozorňuje mimo jiné na některé stylistické postupy, kterými se autor přibližuje schématu jazzové skladby: „(Škvoreckého) nejúspěšnější formou je otevřené improvizované vyprávění s anekdotickým obsahem, podané v první osobě. Nikoli náhodou bylo jeho dílo srovnáváno s formou jazzové skladby ... vyprávění (se) zaplétají a proplétají, zrychlují a zpomalují, neočekávaně a napohled bezdůvodně odbočují a přinášejí stálá překvapení i frustrace pro ty čtenáře, kteří jsou přívrženci tzv. čisté formy“ (TRENŠKÝ 1995: 12-13).

Trens ký se ale především snaží vnímat motiv jazzu ve *Zbabělcích* v širších souvislostech a upozorňuje na to, že jazz není pro Škvoreckého jen hudební forma, ale v první řadě světový názor. Nejde přitom o názor politický, jako spíše o celkový postoj k životu, především mladé generace: „je to souhrnná metafora svobodného, ničím neomezovaného života“ (tamtéž: 26).¹⁵ Ve své monografii upozorňuje také na to, že motiv jazzu se ve *Zbabělcích* často prolíná s motivem

¹⁵ Podobný postřeh najdeme u Sama Soleckého v knize *Prague Blues*, pro kterého je jazz ve *Zbabělcích*

sexuality. Ve *Zbabělcích* i v *Prima sezóně* představuje hudba pro hrdinu prostředek, který jitrí jeho smysly, který mu dává prostor pro erotické snění a svým způsobem mu zastupuje milostný život, jenž se odehrává při hře na saxofon v jeho představách. Přes hudbu, které je jako muzikant aktivní součástí, vnímá i okolní svět a momentální situace. Dokládá to ukázka ze závěru povídky *Smutné podzimní blues*: „Pak jsme hráli celý blok bluesovek. *Blues in the Dark*. ... *Can't cheetin' make me love you*, hrál jsem s hlubokým citem, *be mean and you drive me away* ... Jenže se to na mou situaci nehodilo. Ať byly ty holky na mě sebekrutější, stejně jsem je miloval. Nebo co“ (ŠKVORECKÝ 1991: 237).

Často připomínaná je i stať jazzového teoretika Lubomíra Dorůžky - *Věčný swingař Josef Škvorecký*, která ovšem víceméně shrnuje to, co bylo řečeno výše. Dorůžka především zdůrazňuje, že jazz se ve Škvoreckého textech nepromítá pouze jako jejich námět, ale jde hlouběji a odráží se především v jazyce (autentický jazyk a neologismy, jako např. „luketa“ z anglického „look at her“). Upozorňuje také na to, že jazzová hudba u Škvoreckého nabývá podoby až generačního manifestu (DORŮŽKA 1990: 268-269).

O jazzu v textech Josefa Škvoreckého toho bylo napsáno daleko více. Jde o četné zmínky, které se týkají syntaxe, jazyka a rytmu Škvoreckého próz, ale mají většinou spíše intuitivní charakter, jelikož nepodávají podrobnější rozbor, jako například Irina Poročkina v příspěvku *Legenda Red-music jako emocionální krédo generace*, který byl otištěn ve sborníku z mezinárodní konference *Škvorecký 80*, vydaném u příležitosti autorova jubilea. Poročkina zde mluví o tom, že jazzová hudba se u Škvoreckého stala „obsahem tvůrčího činu slovesného a ztělesnila se v prozaických útvarech“ a „román *Prima sezóna* je celý prosycen jazzovými pasážemi“ (POROČKINA: 154 - 159).

O tom, že jazz a literatura jsou ve Škvoreckého životě i díle nerozlučně

symbolem opravdové revoluce a tvoří protiklad revoluce komunistické (SOLECKI 1990).

spjaty, jsme již mluvili v předchozích kapitolách, a potvrzuje to i sám autor: „Takže když jsem někdy na podzim roku 1948 začal psát *Seděli jsme v Port Arthuru a Benno řekl* ... nechtěl jsem skutečně víc, než znovu prožít dobrodružné ... dny v květnu 1945. Zahrát na papíře velké tenorové sólo, které jsem s plátkem v ústech zahrát neuměl ... v pokoji s velkým Petrofem ... jsem v pauzách mezi psaním usedal a hrál *St. James Infirmary, Riverside Blues, Sweet Sue, St. Louis Blues, Dinah*, abych se dostal do formy a líp mi to šlo“ (ŠKVORECKÝ 1997: 163 a 170).

5. Vztahy hudby a jazyka

Hudba v literatuře „zaznívá“ prostřednictvím jazyka. Ačkoliv se téma vztahu hudby a jazyka v mnohém prolíná s tématem předchozí kapitoly, věnuji mu samostatnou pozornost, neboť se již bezprostředně dostáváme k vlastnímu tématu naší práce, to jest jakými jazykovými (literárními) prostředky evokuje hudbu ve vybraných textech Josef Škvorecký.

František Daneš ve své stati *Řeč hudby a řeč o hudbě* ve Slově a slovesnosti z roku 2005 shrnuje poznatky badatelů, kteří se vztahem hudby (muzikologie) a jazyka (lingvistiky) od 30. let u nás i ve světě zabývali. Jeho práce navíc obsahuje vyčerpávající přehled sekundární literatury věnované tomuto tématu a stává se tak orientačním vodítkem pro hlubší studium této vědní oblasti.

Ústředním tématem Danešovy studie jsou tři základní otázky: sémiotický charakter hudby, obsah hudby a vztah hudby a textu. Otázka hudební sémiozy, kterou u nás otevřel na začátku třicátých let Roman Jakobson, je velmi složitá vzhledem k tomu, že hudba má několikanásobnou strukturu (skladatel, notový zápis, výkonný umělec, posluchač), a není zcela jasné, co považovat za *signatum* hudby, tedy její „obsah“.

Hudební znaky se zpravidla chápou jako indexy (indikují duševní stavy), o ikonech se mluví v případech reference k mimohudebním zvukovým jevům a někdy též vzhledem k tomu, že emocionální reakci posluchačů lze chápat jako ikonickou korespondenci s biorytmem. Symboly a signály mají v hudbě jen okrajové uplatnění (DANEŠ 2005: 5).

Diskuze o vztahu hudby a textu se většinou týkají realizace hudebního díla ve vztahu k jeho notovému zápisu, což je otázka úzce spojená s povahou existenčního modu hudby. V poslední době se také často mluví o pojmu

„hudební text“. Zatímco dříve se hudební text ztotožňoval s notovým, grafickým zápisem hudebního díla, nová tendence je chápat hudební text mnohem širěji (navazuje se na široké pojetí textu např. u Michaila Bachtina) (tamtéž). K těm, kteří odmítají ztotožňovat hudební text a notový zápis, se řadil Jaroslav Jiránek, významný český muzikolog, který zdůraznil, že písemný záznam není existenční podmínkou hudby a „vlastním textem je vždy jen hudba živě provozovaná a slyšená, k níž je notový záznam jen pomocným nástrojem“. Z toho vyvozuje důležitý poznatek, že hudba je umění interpretační.

Podobný názor vyjádřil už Otakar Zich ve své *Estetice dramatického umění* z roku 1931. Podle něj partitura „není uměleckým dílem samým, nýbrž jen jeho možností“ (ZICH 1931: 17). Z toho vyplývá, že jednotlivá provedení určité hudební skladby za různých podmínek jsou různá díla.

O interpretační povaze hudby hovoří i František Daneš, když zdůrazňuje, že „interpretace není něco, co by bylo autorem předem dáno, ...nýbrž ... něco, co interpret na základě textu *konstruuje*. ... V hudbě jde jak o výkonného umělce, který ji zároveň zvukově realizuje, tak o posluchače, který ji zase ukládá do paměti.“ Lze mluvit o *komunikačním modelu hudby*, který zahrnuje fáze produkce (skladatel), reprodukce (interpret) a percepce (posluchač). Určitá interpretační volnost je umožněna tím, že v partituře jsou přesně určeny v podstatě jen dva parametry: výška tónu (i když ani ta nebývá realizována fyzikálně přesně) a jeho relativní délka (trvání). Přednesová označení v partiturách dále naznačují způsob hry/zpěvu co do tempa, rytmu, dynamiky a barvy, ovšem jen přibližně (DANEŠ 2005: 7-8).

Daneš dále ve své studii upozorňuje na to, že pro řeč o hudbě jsou příznačná „jazykově vynalézavá označení“, která mají často metaforický ráz, a dodává, že „mnohé metaforické názvy užívané v hudbě jsou založeny na ustálené nebo aktualizované synestézii neboli splývání počítků z dvou různých

smyslových oblastí, např. akustické a optické“. Odkazuje přitom na starší studii Otokara Fischera *Splývání počitků* z roku 1929 a své tvrzení dokládá i příklady vžitých slovních spojení typu *barva tónu/hlasu, tóny/hlasy/akordy jasné, temné, tvrdé, ostré, drsné, sladké*, apod. či názvy skladeb jako *Obzory* (Vítězslav Novák), *Oblaka* (Debussy), *Přívětivá krajina* (Smetana), atd. Vyvozuje z toho, že synestézie prostupuje celý hudební proces a nakonec si klade otázku, zda bychom neměli chápat jako splývání počitků (v širokém smyslu) všechny případy vizuálních nebo i jiných představ neakustické povahy, které v mysli posluchače vyvolává poslech hudebních děl. Je zřejmé, že synestézii bychom v tom případě museli chápat velmi široce jako „proces, při němž jeden typ stimulu vyvolává sekundární subjektivní vjem jiného typu“ (tamtéž: 10).

Ačkoli se k takto širokému pojetí synestézie ve své práci nepřikláníme, zdá se, že Daneš přesně vystihuje podstatu tvůrčího procesu, kterým přibližuje zážitek z poslechu hudební skladby Josef Škvorecký. Jeho hudební pasáže nejsou založeny pouze na užívání metaforických termínů, ale, jak uvidíme dále v rozboru, využívá synestézie do té míry, že hudbu „vizualizuje“. Sám autor se v eseji *Titulní stránka schází* (1995, ve Spisech 2004b) vyznává z toho, že hudební a vizuální služku vnímá současně: „Pamatuji se na chvíli, na epifanii, kdy ke mně v mládí ... Dvořákova hudba poprvé promluvila, neoddělitelně spojená s vizuálním vjemem. ...uslyšel jsem magickou melodii *Svatební písně z Rusalky* a ve světle bodového reflektoru jsem spatřil tvář jedné ze zpěvaček. ... Když jsem dlouho poté začal psát *Scherzo capriccioso*, vynořili se z beztvárného chaosu počáteční myšlenky na ty dva krásné elementy - píseň a tvář. Staly se tóninou mé skladby“ (ŠKVORECKÝ 2004b: 209).

Za nejpodněnější část Danešovy studie považuji oddíl týkající se obsahu a významu hudby. Zajímavé je v tomto kontextu motto Danešovy studie, citace z knihy Aldouse Huxleyho *Music at night*: „Hudba sice „říká“ věci o světě, avšak

ve specificky hudebních termínech. Jakýkoli pokus reprodukovat tato hudební sdělení „svými slovy“ je nutně odsouzen k nezdaru“ (HUXLEY 1937: 46, citováno podle DANEŠ 2005: 3). Tento citát představuje jeden z extrémních úhlů pohledu na neinterpretovatelnost hudby slovy, který Daneš ve své stati konfrontuje a který, dalo by se říci, Škvoreckého dílo vyvrací.

Už Otakar Zich ve své průlomové studii z roku 1910 *Estetické vnímání hudby: psychologický rozbor na podkladě experimentálním* vysvětlil, že existují dva protichůdné principy ve vnímání obsahu hudby. Podle prvního tvoří city, nálady, apod. podstatný a specifický obsah hudby, jejímž úkolem je líčit a zobrazovat. Podle druhého jsou obsahem hudby tóny a jejich proměny, zatímco city atd. jsou jen akcidents (ZICH 1910: 13). Tento druhý přístup, korespondující s Huxleyho citátem, formuloval ve své autobiografii i významný skladatel Igor Stravinskij: „Hudba nemá, svou podstatou, sílu vůbec něco vyjádřit, ať už je to cit, postoj myslí, duševní nálada, nějaký přírodní jev apod.“ (STRAVINSKY 1962, citováno podle DANEŠ 2005: 11). V polemice k tomuto výroku odpověděl francouzský spisovatel Georges Duhamel: „Hudba je nádherná mluva. A tato řeč vyjadřuje, nechť mi Stravinskij odpustí - duševní stavy, které běžný způsob vyjadřování nedovede vystihnout v jejich bezprostřednosti“ (DUHAMEL 1947, citováno podle DANEŠ 2005: 14). Ať už tedy skladatel pracuje s hudebním materiálem jakkoliv, obsah jeho díla bude dvojznačný. Bude tvořen jednak tím, co skladatel do díla vložil, jednak tím, jak jej četl interpret a v neposlední řadě tím, co říká posluchači a jaké psychofyzické stavy v něm vyvolává (DANEŠ 2005: 12).

Zajímavé jsou poznatky muzikologa Antonína Sychry, který zkoumal vztah hudby a slova z experimentálního hlediska. Sychra hodnotil „obsahovou informaci“ hudby jako podstatně abstraktnější než v kterémkoli jiném druhu umění a soudil, že jde pouze o emocionální a představové impulsy, které „...tvoří

osnovu, kterou si každý vnímatel naplňuje vlastními zkušenostmi a zážitky“ (SYCHRA 1965: 135).

Obsah hudební informace potom podrobně rozepsal již zmiňovaný muzikolog Jaroslav Jiránek, a to do čtyř složek: 1) mimohudební akustické jevy, 2) emoce, 3) synestetické a asociativní představy, 4) hudební významy sui generis (jinak nevyjádřitelné) (JIRÁNEK 1975: 29).

V návaznosti na Sychru, podle kterého impulzy hudby „maximálně podněcují fantazii a tvořivost posluchače a organizují tak jeho vlastní, často i ty nejosobnější zkušenosti a zážitky,“ (SYCHRA 1965: 135) a s odkazem na O. Zicha, který už v roce 1910 podrobně zkoumal tělesné odezvy při vnímání hudby (pohyby, rychlost dechu, pulzu, atd.), Daneš říká: „...poslech (hudby) může v posluchači aktivovat snad všechny jeho duševní i duchovní mohutnosti či schopnosti, jeho životní zkušenosti i momentální dispozice v nerozlučné shodě s jeho rezponzemi tělesnými. Neboli: hudbu prožíváme celou svou bytostí“ (DANEŠ 2005: 14).

K otázce významu hudby Daneš dodává: „Neptejme se na to, co hudba vyjadřuje, ale na to, co pro člověka znamená v životě. Její hodnota spočívá v zážitcích (globální povahy), v tom, co při jejím poslechu prožíváme ... význam hudby pramení ... z toho, že je eminentním nositelem emocí“ (tamtéž: 13-14).

I když se Daneš ve své stati zaobírá primárně odborným psaním o hudbě, všechny výše uvedené poznatky se, myslím, dají velmi dobře aplikovat na hudební motivy a témata v beletrii a na princip fungování a význam hudebních odkazů ve Škvoreckého textech. V jeho „hudebních“ pasážích jde totiž jen částečně o přiblížení skutečného hudebního poslechu (k těmto účelům autor využívá např. vžité i ozvláštňené výrazy hudební terminologie, případně konkrétní přirovnání), ale jde mnohem více o to, jakým subjektivním obsahem si Škvoreckého interpret hudební skladbu naplní, jaké asociace v něm vyvolává,

jaké osobní zážitky s tou kterou skladbou či melodií spojuje. Často se totiž v jeho díle setkáváme s tím, že zaslechnutý či zahráný hudební motiv spustí v mysli vypravěče proud vzpomínek a řetěz asociací.

Pro ilustraci uveďme pasáž z jedné z tzv. „šuplíkových“ povídek, které vyšly až v rámci sebraných spisů v roce 1994 v nakladatelství Ivo Želený. Jedná se o úryvek z povídky *Zákony džungle* (1950):

„Ozval se Werichův hlas. ... Zpíval a já, utopený v hlubině kláštera, daleko od Prahy a od Lízy, poslouchal. Hltal jsem ten hlas. Každý jeho polotón, každé jeho odmlčení mi tolik říkalo, byl v něm život, celý můj vlastní ubohý pitomý život, zdušený a ironicky vyříkaný do klášterní tmy:

Nemám hlad, tak co mi naplat,

Že mi chutná,

Co naplat, že ač nemám hlad,

Duše smutná

Ano. Všechno bylo lepší. Všechno na světě. Jenom moje pitomá duše byla pořád smutná, pořád smutnější. V očích mě začaly pálit slzy a z vnitřností se mi škrábalo do krku veliké vzlyknutí. Deska přestala hrát. ... Vytáhl jsem jinou desku a podíval jsem se na ni pod lucernou. *Joe Turner Blues*. Cítil jsem, že po tomhle se rozbřečím, ale přesto jsem ji tam dal. Nebo právě proto. Saxofony, uškrcené mým puloverem, začly synkopovat. Kde je Líza. Proč není tady. Proč to musí být, proč se nejde proti tomu vzbouřit, proč to proboha nejde nějak zařídit. Výsměšný a melancholický hlas začal zpívat. Líza. Líza. Líza. Lízinka. Miláček, slunce, duše, univerzálie, proč se mnou nechce spát, proč si mě nemůže vzít ... *Some day, when you and I must part*, zpíval Joe Turner výsměšným a strašně smutným hlasem. Říkalo to všechno, všechno, co bylo ve mně. *And every time you hear the whistle low*, i saxofony řvaly z korpusů mou bolest, *her*

old steamboat whistle blow, řvaly saxofony, *you'll hate the day you lost your Joe*. Dal jsem se do zoufalého breku. ... Nikdy, nikdy, *never more ... Oh damned, damned, oh damned! Never more*. Lízo, ach Lízo, *Oh Liza, oh Liza*, Bože, ach Bože. Ach Lízo, Lízo. Lízo miláčku“ (ŠKVORECKÝ 1994: 113 -114).

Zdá se, že hlavní hrdina povídky si je dobře vědom toho, jak moc na něj hudba působí a sáhne po sladkobolné bluesové skladbě právě proto, že přesně odpovídá jeho momentálnímu rozpoložení. Ví, že oblíbená skladba jeho melancholii zintenzivní, a nakonec přinese kýženou úlevu. Účinek je tak silný, protože si do skladby vinterpretovává svůj vlastní příběh.

To, že daná pasáž silně působí i na čtenáře, je způsobeno tím, že spisovatel prokládá vnitřní monolog hrdiny citacemi přímo ze skladby. Prokládání je skvěle načasované a kulminuje ve slovech tak jako v hudbě při poslechu dané skladby. Jednoslovné výkřiky, ve které skladba vyústí, text zřetelně rytmizují a účinek je posílen i vzrůstající expresivitou, př. „saxofony řvaly z korpusů mou bolest ... *Oh damned, damned, oh damned!*“

Myslím, že působivost a originalita dané pasáže vězí i v používání personifikace (viz „Říkalo to všechno, všechno, co bylo ve mně. *And every time you hear the whiste low*, i saxofony řvaly z korpusů mou bolest, *her old steamboat whistle blow*, řvaly saxofony, *you'll hate the day you lost your Joe*.“) Jako by každý nástroj sdílel hrdinův osobní příběh. Tato nadsázka je, myslím, pro Škvoreckého velmi typická.

Podobný příklad zdařilé „hudební“ pasáže najdeme i v novele *Legenda Emöke*, a to např. ve scéně, kdy Emöke na podnikové rekreaci zasedá k pianu:

„A tu se Emöke zasmála a řekla, abych ji pustil k pianu, sedla si k němu a začala hrát jistými, přirozeně harmonizujícími prsty pomalou, ale rytmickou píseň,

ozýval se v ní vzdálený pohyb čardáše, puls maďarské hudby, který je tak neomylný jako blue notes v černošské písničce, a zazpívala altem, který zněl jako rovný hlas pastýřské fujary, jež se nedá modulovat, zesilovat ani zeslabovat, ale je jistý a rovný a primitivně krásný, a ona zpívala tvrdou a sladkou maďarštinou píseň, která nebyla ani smutná, ani veselá, ale jen zoufalá, zčervenaly jí tváře a ta píseň nebyla už skřehotání černého mága v dvojitém křídlovém kruhu, ale volání pastýře na pustě, který neví nic o sabatu čarodějnic a černých mších, ale žije přirozeně ... a jednou v životě ho posedne nezdolná touha a on jde a zpívá takovou zoufalou, toužebnou, rovnou, nemodulovanou a hlasitou píseň svou nemodulovanou a sladce tvrdou řečí a najde si družku a zplodí s ní jiné pastýře ... a najednou jsem pochopil tu katarzi, k níž směřovalo její drama, to, že Zlý v jejím životě byl ten živočišný pětáctýřicátník... a ona nyní hledá Nejvyššího, Dobro, Lásku ... a že tím Nejvyšším můžu být docela dobře já sám, že už jím možná jsem, i když si to ona ještě nepřiznává ... a mohl bych nyní rázem změnit ten příběh, tu legendu, mohl bych se skutečně sát Nejvyšším Stvořitelem a stvořit člověka z tohoto krásného stínu“ (ŠKVORECKÝ 1996: 265-266).

Co se týče jazykové stránky úryvku, vidíme, že i v tomto případě Škvorecký originálně využívá synestézie (př. „**ozýval se** v ní vzdálený **pohyb** čardáše ... zazpívala altem, který zněl jako **rovný hlas** pastýřské fujary“). O hudební skladbě samotné se ovšem nedozvíme téměř nic, kromě toho, že jde o čardáš. Není to ani podstatné, protože sledujeme především běh myšlenek vypravěče příběhu a zároveň jednoho z aktérů, který se zamýšlí nad svým vztahem k Emöke a ve svých myšlenkách předjímá pokračování milostného příběhu. V popředí je tedy jeho interpretace hudby, a ne asociace, které v něm vyvolává; spíše způsob, jakým začne o Emöke (a o sobě) přemýšlet. Hudební pasáž má zde důležitou funkci i ve vztahu k ději.

Tato pasáž zaujala i Sama Soleckého, který na ni upozorňuje ve své knize *Prague Blues*: „Here, as throughout the novella, music both marks a transition point in the narrative and helps intensify emotional dimension of the scene“¹⁶ (SOLECKI 1990: 93).

Zajímavý je i postřeh, který se týká stylu vyprávění: „Much of the book’s narrative force comes from the urgency and remorse we hear in his (narrator’s) voice as he tells the story. The melancholy subterranean note of inconsolability is counterpointed to the syntactically energetic and highly conjunctive style“¹⁷ (SOLECKI 1990: 85).

Jak vidíme, hudba často ve Škvoreckého textech rezonuje s dějem příběhu a její emotivní potenciál tak přispívá k zintenzívnění dojmu ze sledovaného děje.

¹⁶ Na tomto místě, stejně tak jako v celé novele, hudba označuje zlomový bod příběhu a napomáhá zintenzívnit emocionální rozměr scény

¹⁷ Působivost vyprávění/narativu knihy plyne především z naléhavosti a lítosti, kterou slyšíme v jeho (vypravěčově) hlase, když vypráví příběh. Bezútešný melancholický podtón zvýrazňuje syntakticky energický a vysoce konjunktivní styl.

6. Metafora a metonymie

6. 1 Metafora

Většina výkladů o metafoře tradičně začíná u Aristotela, který ve 4. stol. př. n. l. metaforu definoval jako „přenesení jména na něco jiného, a to buď z rodu na druh nebo z druhu na rod, nebo z druhu na druh, nebo podle analogie“ (ARISTOTELÉS 2008: 95). „Objevitelem metafory“ byl podle Hannah Arendtové Homér, neboť jeho eposy Ilias a Odysseia jsou plné všech druhů metaforických výrazů (ARENDOVÁ 2001: 121).

Klasické pojetí metafory v podstatě navazuje na Aristotela a metaforu obvykle definuje jako „užití slova nebo slovního spojení v přeneseném, nevlastním, posunutém významu na základě podobnosti“. V širším slova smyslu jako „užití slova nebo slovního spojení v nevlastním, posunutém významu“ (NEKULA - ČERMÁK in KARLÍK a kol. 2002: 258-259). Při tom se většinou klade důraz na to, že jde o užití určitého výrazu v neběžných souvislostech, kdy je chápán jako změna, vybočení, ornament (VAŠÍČEK 2003: 163). Někdy je metafora přirovnávána až k hádance, protože stejně jako ona vyžaduje od čtenáře aktivní spolupráci a zapojení fantazie (ARISTOTELÉS 2008: 95).

Metafora je tradičně označována za druh obrazného vyjádření, stejně jako metonymie, synekdocha, popř. přirovnání či hyperbola. Hranice mezi jednotlivými typy ale nejsou ostré, a zatímco někteří autoři, jako např. Roman Jakobson (1980/1993), vidí mezi metaforou a metonymií zásadní rozdíl, podle jiných (Mikolajczuk 1999) se hranice mezi nimi stírá. Synekdocha je navíc vnímána buď jako samostatný tropus, nebo se považuje za specifický případ metonymie (NEBESKÁ in VAŇKOVÁ a kol. 2005: 93-94).

Metafora může být tvořena různým způsobem - metaforickými epitetami (*růžový sen*) nebo perifrází, tj. opisem několika slov či vět. Například žárovka je v Nezvalově básni *Edison* perifrází označována za *ptáka našich nocí, s kterým dlouho bdíme, růži restaurantů, kaváren a barů, aureolu pouličních nevěstek, žhavou poletuchu snivých promenád*, atd. (NEZVAL 1966: 110).

Zvláštními druhy metafor jsou personifikace a synestézie. Personifikace připisuje neživým předmětům (popř. abstraktním věcem, nebo i zvířatům a rostlinám) specificky lidské vlastnosti, např.: *život ho naučil*.

Synestézie mísí vjemy různého smyslového původu. Jedním z nejčastěji citovaných příkladů je vedle Baudelairových *Correspondances* (*Vztahy, Shody, Souzvuky, Spojitosti*) i Rimbaudova báseň *Samohlásky*, která je na synestézii přímo založena. Zvuk jednotlivých samohlásek je zde spojován s určitou barevnou hodnotou: *A černý korzet, plný rudých much, ... I purpur, krev a smích, jenž tryská ze rtů krásek, ... O modrý paprsek jejího pohledu...* (RIMBAUD/NEZVAL 1974: 32).

Otokar Fischer ve své studii *Splývání počitků* uvádí, že představy barvy se spontánně slučují s představami zvuku. Zajímavým dokladem je Castelův „barevný klavír“ z 18. století, jehož klávesy byly spojeny s barevnými skly, takže každý tón korespondoval s určitou barvou a při úhozu tónu vznikl současně odpovídající světelný obraz. Spojení akustického a optického vjemu se nazývá synopsie. Vybaví-li se vnímateli při poslechu hudby nebo zvuku vizuální vjem, jedná se o fotisma, opačný případ se nazývá fonisma. Opačným případem „barevného slyšení“ je „tónové vidění“ (FISCHER 1929: 62).

Z hlediska četnosti užívání rozlišujeme metafory *uzuální* (lexikalizované), které jsou obecně užívané, vžité a u nichž metaforičnost už mnohdy ani nevnímáme (*vyndal mu stoličky*) a metafory *aktuální* (textové, tj. především literární, nejčastěji básnické), které záměrně vytváří autor pro ozvláštňování textu

(NEBESKÁ in VAŇKOVÁ a kol. 2005: 94).

Metafory v literatuře zdůrazňují obraznost, stupňují intenzitu výrazu a emocionalitu textu a tím přispívají k emociálnímu a fantazijnímu obohacení projevu (VLAŠÍN a kol. 1977: 226).

6. 2 Metonymie

Metonymie, stejně jako metafora, je druhem básnického tropu. Na rozdíl od metafory, která vzniká přenesením významu na základě vnější podobnosti (tvaru, barvy, funkce, aj.), se u metonymie význam přenáší na základě souvislosti věcné (vnitřní) (JELÍNEK in KARLÍK a kol. 2002: 258-259). Jinými slovy: „metonymie ... si uchovává primární význam pojmenování a přenáší ho na základě časových, prostorových, funkčních a dalších souvislostí na pojmenování nové“ (NEBESKÁ in VAŇKOVÁ a kol. 2005: 94).

Synekdocha je blízká metonymii, a proto ji někteří teoretici považují za její druh. Nejčastěji jde o záměnu části za celek (*nezkřiví mu ani vlas*), nebo naopak celku za část (*zastavila ho policie*) (JELÍNEK in KARLÍK a kol. 2002: 471).

Typem metonymie je i tzv. metalepse, v níž dochází k záměně příčiny a účinku, činitele a děje, např. když děj je označen svým původcem (*jazyk ve významu řeč*) nebo původce děje dějem (*hudba nepřijela*) (VLAŠÍN a kol. 1977: 229).

Dalším typem je metonymie vybudovaná na souvislostech místních, např. název města je přenesen na jeho obyvatele (*Karlovy Vary vítají hosty filmového festivalu*), nebo věc či instituce je nahrazena místem, odkud pochází nebo kde se nalézá (*Pentagon* za ministerstvo obrany USA). Lze sem řadit i záměnu obsahu

za nádobu nebo obal (*jít na skleničku*) či materiálu a věci, ze kterého je vyrobena (*dřevo* ve významu kytara) (podle JELÍNEK in KARLÍK a kol. 2002: 263 a VLAŠÍN a kol. 1977: 229).

Metaforický přístup k realitě bývá přisuzován především poezii (zatímco metonymie se považuje za vlastní próze). Jak v próze, tak v poezii jsou metaforické výrazy prostředkem intenzifikace textu (VLAŠÍN a kol. 1977: 226).

6.3 Metafora a metonymie z hlediska kognitivní lingvistiky

Metafora (a obrazná vyjádření vůbec, pro která se někdy pojmu *metafora* používá jako střešního pojmu) se v posledních letech stává předmětem zájmu různých oborů, od lingvistiky, poetiky, stylistiky, rétoriky, sémantiky, sémiotiky až po filosofii, estetiku, psychologii a v poslední době především kognitivní vědy. Rádi bychom v této kapitole stručně představili kognitivní přístup k metafoře a metonymii, kterým se v naší práci částečně inspirujeme.

Jak podotýká Iva Nebeská „lingvistika tradičně analyzuje, třídí a vykládá přenesená pojmenování především v rámci lexikologie“ (viz např. *Česká lexikologie* Filipce a Čermáka, 1985). Zabývá se jimi také např. frazeologie, případně lingvistické teorie významu, ovšem pouze okrajově (NEBESKÁ in VAŇKOVÁ a kol. 2005: 93-94).

Základem lingvistického třídění metafor bývala tradičně jejich jazyková forma a teprve druhotná byla jejich motivace (tamtéž: 96). Kognitivní lingvistika přistupuje k metafoře (a metonymii) z odlišné perspektivy. Nový pohled na metaforu a metonymii přinesli především George Lakoff a Mark Johnson, hlavní představitelé americké kognitivní lingvistiky, kteří přišli s poznatkem, že metafora a metonymie nejsou pouze prostředkem jazykovým, básnickým nebo

rétorickým, ale že jsou přirozenou součástí lidského vnímání světa, každodenního prožívání, myšlení, zkušenostních struktur, a tedy též konceptualizace, pojmotvorných procesů.

Zásadní roli hraje v kognitivně orientované lingvistice teorie konceptuální metafory, která metaforu chápe primárně jako záležitost pojmovou a pojmotvornou, jejíž vyjádření v modu jazyka je až sekundární (VAŇKOVÁ 2005: 619).

Zkoumání motivace metafor, které kognitivní lingvistika akcentuje, navíc vedlo k dalšímu závažnému poznatku, že zásadní roli v našem myšlení hraje zkušenost lidského těla zprostředkovaná smysly, neboli, že naše myšlení je tělesné (NEBESKÁ in VAŇKOVÁ a kol. 2005: 97 a LAKOFF-JOHNSON 2002). Tím se dá vysvětlit, proč je v jazyce tolik uzuálních metafor (a frazémů) motivováno tělesnou zkušeností.

Svým původem metaforami (strnulými analogiemi) je i většina filosofických (i jiných odborných) termínů (ARENDTOVÁ 2001). Tím, že metafory „jako produkty analogického myšlení vystihují podobnost vztahu mezi nepodobnými věcmi a umožňují tak vyjádřit to, co je jinak nevyslovitelné,“ stávají se mimo jiné jedním z mála prostředků, jak přemýšlet a mluvit o abstraktních věcech (NEBESKÁ in VAŇKOVÁ a kol. 2005: 98). Metafory jsou rozšířené nejen v terminologii humanitních, ale i přírodních věd a technických oborů.

Lakoff a Johnson rozlišují tři typy metafor: metafory *strukturní*, kdy je jeden pojem metaforicky strukturován na základě druhého pojmu, např. *čas jsou peníze*, metafory *ontologické*, neboli způsoby, jak pohlížet na události, činnosti, city, myšlenky atd. jakožto na entity a substance, např. *vědomí je křehká věc* a metafory *orientační*, které vycházejí z tělesné a prostorové zkušenosti a organizují systém pojmů vůči sobě navzájem, např. *šťastný je nahoře, smutný je*

dole (LAKOFF-JOHNSON 2002).

Na orientační metafoře jsou založeny některé pojmy, používané v hudební terminologii, týkající se výšky tónů - proto toto označení přejímám i ve svém třídění.

Podstatou metafory je proces, v němž se struktura zdrojové oblasti (source domain) přenáší do cílové oblasti (target domain). Zdrojová oblast mívá přitom základ ve smyslové, tělesné, jednoduše představitelné, konkrétní zkušenosti, cílová je naopak abstraktní a jde např. o emoce, vztahy, procesy intelektuální povahy, atd. (VAŇKOVÁ 2005: 620). Někdy se používá termínu *téma* (o čem metafora vypovídá) a *nosič* (prostřednictvím čeho o tom vypovídá). Například v metafoře *strká do všeho nos* je tématem zvědavost a nosičem orgán čichu (NEBESKÁ in VAŇKOVÁ a kol. 2005: 99-100).

George Lakoff a Mark Johnson vydali dosud tři zásadní publikace, ze kterých další kognitivisté vychází. Jedná se o knihy zmiňované již v úvodu práce: *Metafory, kterými žijeme* (1980, česky 2002) a *Ženy, oheň a nebezpečné věci* (1987, česky 2006) a Johnsonovu knihu *The body in the mind* (1987). George Lakoff s Markem Turnerem se věnují básnickým metaforám v knize *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*.

V evropském jazykovědném kontextu rezonuje tento přístup s koncepcí tzv. jazykového obrazu světa, která klade větší důraz na kulturní a sociální aspekt jazyka a je reprezentována především polskou lingvistickou školou.

Dvě základní publikace shrnující poznatky zahraničních badatelů a aplikující je na konkrétních příkladech českého materiálu vyšly v Karolinu. Jedná se o knihu *Co na srdci, to na jazyku* (2005) kolektivu autorek Irena Vaňková, Iva Nebeská, Lucie Saicová Římalová, Jasňa Šlédrová a o knihu *Nádoba plná řeči* (2008) Ireny Vaňkové. Konceptuální metaforou, zejména v souvislosti s politikou, se v českém kontextu zabýval např. psycholog Vladimír Chrz (1966a,

b, c).

6. 4 Metafora a metonymie v uměleckém textu

Ačkoliv kognitivní lingvistika zdůrazňuje význam metafor v každodenních mentálních procesech, umělecké texty ze sféry svého zájmu nevyklučuje, ba naopak, považuje je za neocenitelný zdroj dokladů konotací. Principy metaforické konceptualizace jsou v uměleckém textu stejné jako v běžné komunikaci, ale dochází zde k aktualizacím, v kognitivistické terminologii k extenzím (LAKOFF – TURNER 1989).

Irena Vaňková ve své stati *Kognitivní lingvistika, řeč a poezie* připomíná polskou lingvistku A. Padzińskou, která mluví o „básnických definicích“, díky kterým je daný jev nazírán prizmatem osobní zkušenosti a tím se tvoří nové souvislosti a proměňuje se (dynamizuje, aktivizuje) navyklý pohled na daleko širší úsek světa. Vaňková dodává, že: „... v poezii se rekatégorizuje, remetamorfizuje a rekonceptualizuje to, co je v běžném jazyce viděno jako zcela banální a samozřejmé“ (VAŇKOVÁ 2005: 624). Chceme-li např. popsat konotace spjaté se slovem modrý, běžný jazykový materiál poukáže např. k významu „zjevně pociťující zimu“ v příkladech typu *ry mu promodraly*. Ovšem v kontextu jazzové hudby modrá konotuje melancholii a nostalgii, zejména ve spojení s blues (VAŇKOVÁ 2005: 619-620).

Metafor v uměleckém textu se z důvodu bohatého dokladového materiálu staly předmětem zkoumání i naší práce, ve které chceme popsat způsob, jakým se (jazzová) hudba metaforicky přenáší do slov, zde konkrétně do vybraných pasáží textů Josefa Škvoreckého.

7. Metafora a metonymie v „hudebních“ pasážích vybraných textů Josefa Škvoreckého

7. 1 Na úvod k třídění metafor a metonymií

Hudební inspirace v próze a poezii se projevuje různým způsobem a dá se zkoumat z mnoha hledisek. O jazzové hudbě se často mluví jako o hlavním zdroji inspirace pro Josefa Škvoreckého a tohoto tématu se ve svých studiích dotklo již mnoho badatelů viz výše). Ti poukazují na to, že jazz se promítá do jeho děl jak na rovině tematické a motivické, tak i na rovině syntaktické a na rovině jazykových prostředků. Bylo poukázáno na to, že jazz se projevuje v jeho dílech jako životní názor a postoj k životu, specifická nálada.

Naše práce si klade za cíl přispět k tomuto tématu výsledky konkrétního rozboru metaforických výrazů (metafora, metonymie a synekdocha), které používá Josef Škvorecký v „hudebních“ pasážích svých děl, tzn. v místech, kde popisuje zážitek živého koncertu nebo zkoušky. Ve všech případech popisuje průběh hudební produkce přímý vypravěč Danny Smiřický, který se na ní navíc jako muzikant a člen kapely aktivně podílí.

Podle *Encyklopedického slovníku češtiny* nelze vzhledem k odlišnému individuálnímu vnímání podobnosti metaforu objektivně klasifikovat. Typologie metafor se obvykle opírají o typologii posunů, kontrastů denotátů, výchozího a cílového, např. *plačící nebe* (personifikace: neživá příroda - člověk) (NEKULA-ČERMÁK in KARLÍK a kol. 2002: 259). Náš rozbor je založen na podobném principu a jde tedy v zásadě o mapování zdrojových oblastí metafor a způsob jejich přenášení do oblasti cílové. Kromě toho uplatňujeme i hledisko kognitivní lingvistiky a přebíráme z ní označení pro *orientační* metaforu, která je v hudbě

hojně využívána.

V základním dělení metafor podle zdrojových oblastí se opíráme o příspěvek Ireny Vaňkové v knize *Nádoba plná řeči* (2008), týkající se hlasu a jeho konceptualizace. Vycházíme z předpokladu, že zdrojové oblasti uváděné ve spojení s hlasem by měly být podobné i pro oblast hudebních tónů. Irena Vaňková tento přístup potvrzuje: „V našem obrazu světa je hlas výrazně spjat také se zpěvem a hudbou, a řadou výrazů se sémantická oblast mluvené řeči s oblastí hudby těsně propojuje“ (VAŇKOVÁ 2008: 178).

Podobně jako hlas, i jednotlivé zvuky či tóny (nebo celou hudební melodii) vnímáme sluchem. Při popisu zpěvu volíme charakteristiky, které se vztahují k různým zvukovým parametrům hlasu: k jeho poloze, hlasitosti, intonaci, barvě, k jeho emocionálnímu zabarvení. Někdy se slyšené zvuky připodobňují k jiným zvukům, které nám mohou připomínat (ať už z oblasti zvířecí, lidské, či neživé).

Irena Vaňková ve svém pojednání uvádí některé zdrojové oblasti, ze kterých vychází metafory spojené s hlasem. Jsou to především *zvuky přírody*, a to buď *atmosférické jevy*, nebo *zvuky zvířecí* (které mohou mít ve spojení s člověkem i expresivní charakteristiku). Z oblasti neživých předmětů se jedná hlavně o *kovy* a *kovové předměty*. Časté jsou v souvislosti s hlasem metafory z jiné smyslové oblasti, tzv. *synestézie*. Z vizuální oblasti vychází např. *metafory motivované světlem, tmou nebo barvou*. Méně obvyklé jsou *metafory vycházející ze zkušenosti hmatu, chuti, nebo čichu*. Uplatňuje se i zdrojová oblast *tepla a chladu* (tamtéž: 179).

Charakteristiky hlasu (ale i zvuků/tónů) většinou souvisí buď s jejich kvalitou, případně intenzitou, ale mohou se vztahovat i k charakteristikám člověka, jemuž hlas patří a přenášet je pomocí personifikace na hlas samotný (např. *zlostný, mazlivý... hlas*) (tamtéž).

Při klasifikaci metonymií se částečně opíráme o práce Lakoffa a Johnsona a základní typy metonymií označujeme jako „autor za dílo“, v hudebním slangu používaná velmi běžně (např. *poslouchat Bacha*), „používaný předmět za uživatele“ (např. *saxofon má chřípku*) a „část za celek“, v tradiční terminologii synekdocha. Rozbor poskytuje prostor i pro vytvoření zcela nových kategorií ad hoc.

Cílem našeho rozboru je zjistit, z jakých zdrojových oblastí Josef Škvorecký volí metafory, když mluví o hudbě, případně rozlišit, které zdrojové oblasti jsou zastoupeny nejvíce a které autor využívá jenom okrajově. Rozbor by měl také odhalit jiné zdrojové oblasti, které sekundární literatura neuvádí. V případě metonymií jde především o to, vyzorovat, kterých metonymií je užíváno nejčastěji, a pokusit se stanovit pro podobné typy vlastní kategorii.

Pracovní třídění zdrojových oblastí metafor a druhů metonymií (vytvořené na základě sekundární literatury) vypadá schematicky takto:

METAFORY

zdrojové oblasti:

⌘ zvuky přírody

- zvířata

- atmosférické jevy

⌘ neživé věci (kovy/kovové předměty)

⌘ jiná smyslová oblast (synestézie):

- zrak

- hmat

- chuť

- čich

- (teplo/chlad)

- ⌘ lidské charakteristiky/personifikace
- metafory orientační

METONYMIE

- ⌘ „autor za dílo“
- ⌘ „používaný předmět za uživatele“
- ⌘ „část za celek“

Úryvky z vybraných děl analyzuji pro větší přehlednost zvlášť. Tím se chci vyhnout přílišnému zobecnění, které by mohlo být zavádějící. Postupuji tedy třikrát podle stejného vzorce, ale se čtyřmi různými texty (*Zbabělci*, dvě povídky z *Prima sezóny: Májová kouzelnice* a *Smutné podzimní blues, Bassaxofon*). Případy metafor a metonymií, které do daného schématu nezapadají (tj. nejsou zmíněny v sekundární literatuře), vypisuji také a snažím se pro ně najít odpovídající kategorii (pokud jich je více a dá se mezi nimi vystopovat určitá systémovost).

7. 2 Poznámka k výběru textů

Jazzová tematika prolíná téměř celým Škvoreckého dílem. Sám autor se k tomu vyjádřil několikrát, ovšem s různým vyzněním. V rozhovoru s A. J. Liehmem v roce 1967 uvedl:

„To máte tak: Někdy je mi smutno a najednou slyším jazz a jako bych si vzal fenmetrazin. Není to zdaleka jenom záležitost estetická, ale i psychická, taková krásná věc, která mě pořád těší, proplétá se mým citovým životem. Proto o ní

v jednom kuse píšu. Je pro mě zdrojem radosti, jednou z věcí, které se mi v životě nezkazily. Přitom nejsem sběratel, nesedím v jednom kuse u magnetofonu či u desek, v jazzovém kvizu neuhodnu jedinou otázku, ale ta anonymní hudba mne velice těší. Nedávno jsem přišel na to, že jsem vlastně nenapsal knížku, kde by nebylo něco o jazzu. Jazz, a všechno co symbolizuje, je pro mne jaksí klíčem veškerého snažení. Kromě toho tu hrají svou roli i jisté souvislosti, úloha, kterou hrál jazz pro nás za války, ta hudba, napůl zakázaná, ale to je konečně vedlejší. Ono je to takové bratrstvo“ (ŠKVORECKÝ in LIEHM 1990: 76).

Na stránkách *Samožerbachu* se nad vztahem k jazzu zamýšlí hlouběji a v podstatě s opačným vyzněním:

„Kdyby to někdo spočítal na stránky, o jazzu jsem toho vlastně moc nenapsal. Jazz je pro mě poezie, a já jsem epik, vypravěč. (...) Proto jsou moje stránky zasvěcené jazzu tak nečetné. Je tu *Bassaxofon*, napsaný za dva dny, a je tu *Legenda Emöke* (ta za tři), dvě novely, s jejichž textem jsem nemusel zápasit: přišly na svět bez škrťů a bez pilování, z jedné vody načisto. ... Na inspiraci věřím, neboť mi bylo dopřáno ji občas zažít. ... Člověk píše a najednou má jistotu, jako když improvizující saxofonista zachytí motiv, jenž v té rozumu zakázané jeskyni zarezonuje, a saxofonista zavře oči a nepočítá takty a bezpečně ví, že půjde o chorus, dva, tři, po perleťových kapkách do ráje. Tak mi často bylo při psaní *Bassaxofonu*, ale taky při té scéně v *Prima sezóně*, které říkám *Jazz slečny Weberové*. ... A vůbec mi tak často bylo, když jsem v *Prima sezóně* psal ty nicotné kecy, anebo v *Inženýru lidských duší*. A neuvěřitelně dávno, a často, ve *Zbabělcích*“ (ŠKVORECKÝ 1997: 281-282).

Tyto řádky, na kterých autor uvádí díla, při jejichž psaní měl údajně pocit

spontánní improvizace podobné té hudební, spolu s naší osobní čtenářskou zkušeností měly největší vliv na výběr textů k analýze. Zvolili jsme pro ni úvodní a závěrečnou scénu ze *Zbabělců*, které příběh rámcují: zobrazují zkoušku Dannyho kapely v Port Arthuru a její závěrečný koncert na oslavu konce války na náchodském náměstí.

V *Bassaxofonu* jde o zkoušku kapely Lothara Kinzeho, na které se za zvláštních okolností ocitne Danny, a o večerní koncert v kosteleckém Městském divadle, kde Danny zastupuje bassaxofonistu, který je indisponován, ačkoliv se v závěru večera objeví na scéně.

Dále si vybíráme část povídky *Smutné podzimní blues* z *Prima sezóny*, ve které Dannyho kapela hraje na taneční zábavě v Provodově a úryvek z *Májové kouzelnice*, ve kterém slečna Weberová usedne v Port Arthuru k pianu a kapela se k ní přidá a začne improvizovat, což je scéna, ke které autor odkazuje ve výše citované pasáži ze *Samožerbuchu*.

Legendu Emöke jsme ponechali stranou z důvodu, o kterém již byla řeč výše - ve stěžejní hudební pasáži díla není zachycena sama hudební produkce, nýbrž myšlenky, které při poslechu hlavnímu hrdinovi běží hlavou a rozhodnutí, ke kterému mezitím dospěje.

I když zvolené úryvky pochází z různého časového období (*Zbabělci* - vydáno 1958, *Bassaxofon* 1967, *Prima sezóna* 1975), jde o příběhy zasazené do doby protektorátu a spojené postavou přímého vypravěče Dannyho Smiřického. Je zajímavé, že v roce 1967 ve výše citovaném rozhovoru s A. J. Liehmem Škvorecký mluvil o tom, že chce napsat muzikál: „Doufám, že jednou ještě napíšu knihu z války, o totálním nasazení, o velkém podzemním sále, o tom, jak se každý koukal ulít, o těch krásných holkách ... Zkusil jsem tu magii zachytit v *Bassaxofonu*. Ale dřív než román o tom zkusím napsat muzikál. On to je spíš

muzikál“¹⁸ (ŠKVORECKÝ in LIEHM 1990: 76).

I když *Prima sezóna* nakonec není muzikálem v pravém slova smyslu, hudba je s životem hlavní postavy Dannyho nerozlučně spjata, a Karel Kachyňa v roce 1994 natočil podle této předlohy hudební televizní seriál.

V *Příběhu inženýra lidských duší*, který autor připomíná i ve výše uvedené citaci ze *Samožerbuchu*, je hudba sice také tematizována, ale jedná se spíše o krátké fragmentární pasáže, které nenavozují dojem z autentického poslechu hudby - proto jsme jej do výběru nezahrnuli.

Jazz se objevuje i v dalších Škvoreckého dílech, tak jak o tom již byla řeč v úvodních kapitolách naší práce: jedná se o cyklus *Nové canterburské povídky* a *Povídky tenorsaxofonisty*, část povídek ze sbírky *Sedmiramenný svícen*, novela *Konec nylonového věku* a *Neuilly*. Zápletku s hudební partiturou obsahuje povídka *ten. sax. solo* ze souboru *Smutek poručíka Borůvky*, v souboru *Hříchy pro pátera Knoxe* je svérázným detektivem šantánová zpěvačka a jazzová kapela se objevuje i v detektivní próze *Setkání v Bílé dámě, s vraždou*, kterou Škvorecký napsal společně se Zdenou Salivarovou. Příbuznost Dvořákových skladeb s jazzem tvoří jeden z leitmotivů románu *Scherzo capriccioso*, atd.

Podstatnou část textů „jazzové inspirace“ Josefa Škvoreckého tvoří také jeho poezie, zejména jeho blues (*Blues libeňského plynojemu*, *Blues pro Emöke*, aj.). Tyto básně (ve Spisech ve svazku *...na tuhle bolest nejsou prášky*, 1999) jsme k rozboru nezvolili, a to z toho důvodu, že Škvoreckého próza poskytuje bohatší materiál pro zkoumání metaforických výrazů. Poezie využívá jazzových principů odlišným způsobem než próza, větší úlohu zde hrají rytmické prostředky, formální struktura básně, rekursivní motivy, navíc jazzová inspirace v poezii již byla podrobena zkoumání (publikace *Jazzová inspirace, Hudba jako*

¹⁸ Sam Solecki ve své knize *Prague Blues* mluví o *Prima sezóně* jako o „the most musical of Škvorecký's books“ (nejhudebnější ze Škvoreckého knih) a „more "musical" than *Enginner fo Human Souls*“ (hudebnější než *Příběh inženýra lidských duší*). (Pozn.: Jednou je slovo *musical* uvedeno s uvozovkami a

inspirace poezie). Naším tématem v nejširším smyslu je, jakými básnickými prostředky se dá zachytit a převést do textu abstraktní hudební materiál, a popis koncertu nebo zkoušky kapely ve vybraných prózách k tomu představuje ten nejvhodnější materiál.

7.3 *Zbabělci*

7.3.1 Metafory

Přístupme tedy konečně k samotnému třídění „hudebních“ metafor, nejprve ve *Zbabělcích*. Úvodní scéna románu, ve které Danny zkouší v Port Arthuru se svou kapelou, obsahuje následující metafory, které byly motivovány **přírodními, zvířecími zvuky**:

„Člověk při hraní pěkně slyšel to **bzučení**“ (s. 245), „Strčil jsem saxofon do úst a **zabručel** jsem si na naň“ (s. 249), „V lebce mi znělo **synkopické bzučení**“ (s. 252).

V závěrečné scéně, která zobrazuje Dannyho kapelu při koncertě na oslavu konce války na náhodském náměstí, se opakuje *bzučení*, kterým autor popisuje především zvuk saxofonu, tak jak jej vnímá sám hráč na tento nástroj:

„...já jsem jen skromně **bzučel**“ (s. 612).

Objevuje se i neobvyklá, a tady aktualizovaná metafora orchestru jako

jednou bez nich.)

splašeného zvířete, např. koně, který se *vzpíná a řičí*:

„...náš orchestr se v tom **vzpínal a řičel**“ (s. 612).

Zvuk jako takový je popisován jako **předmět/věc**:

„(Bzučení) ...zaznívalo v lebce, hezky **pevně a kulatě**“ (s. 245).

Ze zdrojů **synestetických metafor** se ve *Zbabělcích* uplatňuje pouze **hmat**:

„...já jsem jen skromně bzučel pod **ostrými výlevy** Bennovy trubky“ (s. 612).

Ačkoli se adjektiva *ostrý* ve spojení se zvuky a tóny užívá uzuálně, zde je ozvláštněno expresivním pojmenováním *výlev* pro zvuk trubky. Dá se klasifikovat zároveň jako **personifikace**, což je další typ metafory, kterou autor využívá často. Její pomocí se lidské vlastnosti přenáší na charakteristiku tónů. Jedná se jak o rysy povahové a postojové (*ušlechtilé, tvrdě, jistě, surové sólo, drsný, sprostý tón, sentimentální improvizace, smutná, od všeho odpoutaná a nad všechno povznesená melodie*), tak o charakteristiky tónů, které vystihují momentální rozpoložení, či dispozice interpreta (*zalykavý tón, chraplavý trombík, plakavá trubka, neubrečená melodie*):

„(Bzučení) zaznívalo ... **ušlechtilé**“ (s. 245), „...zaznělo to **tvrdě a velmi jistě**“ (s. 246), „(Benno) hrál svoje **surové** a překrásné ... **sólo**“ (s. 249), „...mezi námi všemi se protahoval Benno se svým **drsným, sprostým, zalykavým tónem**“ (s. 251), „Haryk začal brnkat nějakou rytmickou a **sentimentální** improvizaci na kytaru“ (s. 257-258), „Budeme je vítat ... s **chraplavým** Vencovým trombíkem a s

Bennovou **plakavou** trubkou“ (s. 280), „Byla to taková divná rusácká **melodie**, **smutná, ale neubrečená, taková, zdálo se mi, odpoutaná od všeho a nad všechno povznesená**“ (s. 455).

Hraní muzikantů na hudební nástroj autor často metaforicky přirovnává k **jinému lidskému zvukovému projevu**, v některých případech expresivnímu (*ozvat se, zakvílet, zalykat se, řvát, rozvzlykat se, vzlykat, zpívat, mluvit*):

„Zezadu za mnou **se ozval** Benno“ (s. 249), „Lexa **zakvílel** ... na klarinet“ (s. 251), „...já se začal **zalykat** ve středních polohách“ (s. 257), „...**řvali** jsme fortissimo... (s. 612), „...**rozvzlykal jsem se** na počest vítězství a konce války ... A **vzlykal jsem** nad tím vším“ (s. 613), „...já jsem pozvedl třpytící se saxofon k němu a **zpíval jsem a mluvil jsem z jeho pozlaceného korpusu**“ (s. 613-614).

Případně autor hraní na hudební nástroj přirovnává k **jiné lidské činnosti**:

„Venca začal **sestupovat basovou figurou** do explodujících trombónových hloubek, já jsem si **pohrával s kudrlinkama** ve střední poloze a mezi námi všemi se **protahoval** Benno“ (s. 251), „...čekali jsme, až skončí a pak jsme **zabrali**“ (s. 257).

Pro označení začátku sólového partu autor využívá kromě nepříznačového: „...hrál jsem svoje velké sólo z Bob Catse“ (s. 257), metaforu, kterou bychom, inspirováni kognitivní lingvistikou, mohli nazvat jako „**sólový part je místo**“, (ke kterému se *přichází* a na které se *nastupuje*):

„...když jsem **přišel ke svému sólu**“ (s. 251), „**V nástupu na sólo** jsi se zpozdil o

půl taktu“ (s. 252).

Jiný je obrat „**Přišlo na mě** tenorové **sólo**“ (s. 257), který známe z hovorového jazyka např. ze spojení *přijít na řadu*, anebo *přišlo na mě spaní*. Díky těmto konotacím má tato metafora komický efekt.

O tónech/hudebním stylu/skladbě autor mluví jako o **věcech**, které lze *mít (v krvi)*, nebo *dát*.

„**Dal nám á** a my jsme se sladili“ (s. 250), „...když člověk **měl** už **tón ... v krvi**“ (s. 252), **Máš blues jak Armstrong**“ (s. 253), „**Dejte si tam Bob Catse**“ (s. 256).

Autor často využívá **orientačních metafor**, které se v hudbě objevují často. Toto užití je navíc aktualizováno tím, že nejde pouze o udání výšky tónů, ale podle stoupající a klesající melodie se během skladby „pohybují“ sami muzikanti:

„Lexa zakvílel **ve vysokých výškách** na klarinet ... Venca začal **sestupovat basovou figurou do explodujících trombónových hloubek**, já jsem si pohrával s kudrlinkama **ve střední poloze a mezi námi všemi se protahoval Benno**“ (s. 251), „...čekali jsme, až skončí a pak jsme zabrali ... Venca nádherným bubnovým glissandem **zdola nahoru**“ (s. 256), „...já se začal zalykat **ve středních polohách**“ (s. 257).

V jednom případě jde spíše o dynamiku, která vyzdvihuje dominantnější nástroj: „...já jsem jen skromně bzučel **pod** ostrými výlevy Bennovy trubky“ (s. 612).

7. 3. 2 Metonymie

V řeči o hudbě se často objevuje synekdocha, v kognitivní lingvistice označovaná jako metonymie typu „**autor za dílo**“:

„Dejte si tam **Bob Catse** ... kluci hledali **Bob Catse**. Našel jsem ho hned“ (s. 256), „...hrál jsem svoje velké **sólo z Bob Catse**. **Bob Catse** jsme **dohráli** z paměti a za úplného šera“ (s. 257).

Častá je i metonymie „**používaný předmět za uživatele**“:

„...**basa** nám **hrála blbě**. Ale naštěstí zas **hrála potichu**“ (s. 252), „...**žestíky** spustily úvod k Riverside bluesu“ (s. 262), „...nad vlasatýma hlavama **se vytahoval a zatahoval Vencův trombón**“ (s. 612).

Obměnou tohoto typu metonymie by mohla být metonymie, kterou bychom naopak mohli nazvat jako „**uživatel za používaný předmět**“:

„Venca začal **sestupovat basovou figurou** do explodujících trombónových hloubek, já jsem si **pohrával s kudrlinkama** ve střední poloze a mezi námi všemi se **protahoval Benno**“ (s. 251).

V dalším případě, pokud necháme stranou metaforu, která za pomoci personifikace zobrazuje slunce jako matku, na jejíchž pažích sedí dítě (nejprve

muzikanti, potom hudba, kterou provozují), zobrazuje lesknoucí se hudební nástroje ve slunci, ale metonymicky je autor vztahuje na hudebníky:

„Slunce se dotklo střech domů na západě a v jeho útěšných paprscích jsme seděli a **leskli jsme se** a skvostná **muzika mu prskala do tváře**. Slunce bylo s náma“ (s. 612).

7. 4 *Prima sezóna: Májová kouzelnice (88-106)/Smutné podzimní blues (205-238)*

7. 4. 1 Metafory

V obou povídkách *Prima sezóny* autor využívá metafory motivované **zvířecími zvuky** (kozlí mečení, prskání býka, kvákání žáby, poštekávání psů, řev a vřískot):

„...**kozlím témbrem** jsem se vysmýkal z jeskyně do záře pekelných ohňů ... **kozel zamečel a zaprskal býk**“ (s. 89), „...**řev** kapely utichl...“ (s. 90), „Benno ... s wa-wa na korpusu ... **kvákal jak žába** ... cifroval jsem na tenoru pod jeho pekelným **vřeskem**“ (s. 230), „...my jsme na sebe s Bennem přes strašně dlouhou korunu **poštekávali** takovou přátelskou bluesovou hádkou“ (s. 232).

Kromě zvířecích zvuků autor volí také obrazovou metaforu, která připodobňuje jazzovou skladbu k letu netopýra:

„...z fugy jako netopýr vyletěla *Sweet Georgia Brown*“ (s. 89).

Z jiných zvuků přírody, konkrétně z oblasti **atmosférických jevů**, autor přejímá přirovnání spojená s bouřkou a deštěm:

„...za námi **zaduněl** Brynychův velký buben ... celá **kapela se rozehřměla**“ (s. 89), „...její štíhlá černá záda se kymácela nad černými klávesami, které vespod **rozehřmíval** Fonda **do černavy přicházející bouře**“ (s. 89-90), „...do sóla vstoupil Fonda, do countbasieovského sóla, **jako když kapky deště dopadají na plechovou střechu**“ (s. 238).

Ze **synestetických metafor** se opakuje v hudební terminologii vžité adjektivum ostrý. Jako charakteristika dynamiky je zde užito i adverbia ostře:

„A skočili jsme do toho ... pěkně **ostře**“ (s. 233), „...**ostré** ... **akordy**“ (s. 238).

Na charakteristiku tónů autor pomocí **personifikace** přenáší lidské vlastnosti (*chraplavý, drsný, sprostý, škádlivý*):

„Venca provedl několik **chraplavých** smyků ... Bennova trumpeta, **drsným, sprostým** frázováním zlomila slečninu **škádlivou** fugu“ (s. 89).

Personifikace autor využívá i v dalších případech:

„Harýkovy **prsty samy od sebe neslyšně pátraly po hmatníku** ... Brynychova **košťátka** už **tancovala** podle perleťového rytmu nehtů na černých klávesách ... **prstíky** slečny Weberové **si opět pohrály** vysoko na černém výsluní černých

kláves, když v tom je **okřikla Bennova trumpeta**, drsným, sprostým frázováním **zlomila** slečninu škádlivou **fugu**“ (s. 89).

Velmi dlouhý je seznam metafor, které přenáší hru muzikantů na hudební nástroj do sféry **jiných lidských činností**:

„...slečniny bílé ruce **pracují** po bílých klávesách ... Kolem slečny Weberové a **černé mše jejích notiček** se shromáždila celá kapela ... Brynych vytáhl smetáček ... a začal v rytmu té čertovské fugy **šimrat** kůži ... Slečna Weberová ... **pracovala jako fantastické dynamo**“ (s. 88), „...slečna Weberová příšerně rychle **sestupovala po černých schodech do podzemní jeskyně** ... ale druhé já slečny Weberové najednou po bílých schodech **začalo vystupovat zas na světla vysokooktávového žebříčku**“ (s. 88-89), „...slečna Weberová (se) ... **rozběhla seshora dolů po schodech do jeskyně** ... já **vystoupil** z nadýchnutého akordu a kozlím témbrem **jsem se vysmýkal** z jeskyně do záře pekelných ohňů ... a **smýkal** jsem se mimo akcenty ... nahoru ... a **zřítíl jsem se** na cé, na há, na bé ... prstíky slečny Weberové si opět **pohrály** vysoko na černém výsluní černých kláves, když vtom je **okřikla Bennova trumpeta**, drsným, sprostým frázováním **zlomila** slečninu škádlivou fugu ... a slečna se **podvolila** ... mezi jeho opožděné synkopy počala slečna Weberová **vrážet** podivuhodné **klíny obrovských akordů** ... trumpetou **se prodral** Lexa ... tak jsme **běsnili**, až se žárovka nad námi na šňůře kymácela ... slečna Weberová **se mezi námi** obratně **proplétala po svých černých notičkách**“ (s. 89), „...slečna Weberová **vyrobila** ten vůbec nejfantastičtější akord“ (s. 90), „**Odsekávali** jsme ten ukvapený stomp, Venca Štern se zrovna nad náma **rozestřel** takovým sklouzávacím trombónovým sólem ... Řeknu klukum, aby to občas **zaváleli** beze mě, Benno vždycky uměl **zaplnit díry po mých sólech**“ (s. 229), „**Vyzdobil jsem své sólo ironickýma kudrlinkama** ... Nastoupil jsem do sóla

a vztekle jsem **vzlykal**“ (s. 230), „...vítězně (jsem se) **zalykal** ve střední poloze“ (s. 230), „...houkal jsem na tenora jako na píšťalu smutného mississippiského **parníčku**“ (s. 232), „...já s Bennem jsme do toho **přihrávali bluesovými breaky**“ (s. 232), „Tak **jsme se vlekli**, teda já, se srdcem plným bluesu přes další dva foxtroty ... **Hodíme si Everybody**, jo? ... Brynych **zavařil** na dřeva charleston ... A **skočili jsme do toho** ... **odsekával jsem** jim do těch krůčků **stakatové notičky**“ (s. 233), „Houknul jsem na Benna, aby to **uvařili** beze mě“ (s. 234), „...za mnou Benno na sordinované trumpetě **plakal a plakal** a Lexa **kvílel** v závratných výškách na klarinetě ... Bennova **trubka mluvila** ... Lexa nastoupil do bluesového sóla a **vyšíval je, krásně, láskyplně v nebeském rejstříku** ... Nastoupil jsem do sóla a **vztekle jsem vzlykal: *Some of these days you'll miss me, honey*** ... **do sóla vstoupil Fonda**“ (s. 238).

Autor opět pracuje se sólovým partem jako s **místem**, či **věcí**:

„...v půlce chorusu **vyjel** najednou Benno **do** nenaaranžovaného **sóla** ... já se **vprostřed sóla** zase ztratil“ (s. 208), „Venca Štern **se** zrovna nad náma **rozestřel** takovým **sklouzavacím trombónovým sólem** ... Benno vždycky uměl **zaplnit díry po mých sólech**“ (s. 229), „Nastoupil jsem **do sóla** a vztekle jsem vzlykal ... **Vyzdobil jsem své sólo ironickýma kudrlinkama** ... **do sóla vlít Benno**“ (s. 230), „Lexa **nastoupil do bluesového sóla a vyšíval je, krásně, láskyplně v nebeském rejstříku** ... Skončil, **do sóla vstoupil Fonda**, do countbasieovského sóla“ (s. 238), „...**musel jsem do sóla já**“ (s. 238).

Stejně tak je tomu u akordu, taktu a tónu:

„...já **vystoupil z nadýchnutého akordu** ... **zřítíl jsem se na cé, na há, na bé**“ (s.

89), „Brynych **dal takt**“ (s. 229).

Během třídění excerpovaného materiálu jsme narazili na jednotlivé metafory, které bychom mohli nazvat, inspirováni kognitivní lingvistikou, jako „**hudba je nádoba**“:

„...**do** staré Bachovy **fugy se vejde** tolik pekelnosti“ (s. 88).

a „**hudba je látka tekutého skupenství**“:

„...muzika ... **se valila** ... jako kaše z nějakého žhavého hrnečku vař a celá kapela v ní vzlala, až uvízla“ (s. 88), „...pootevřenými okny **se valila** na Kostelec muzika“ (s. 89).

V některých větách hrají opět velkou roli metafory **orientační**, které převádí melodii skladby na vertikální osu:

„...slečniny bílé ruce ... pracují po bílých klávesách. **Dolů do hřmících basů, nahoru do drátěných výšek**“ (s. 88), „...slečna Weberová příšerně rychle **sestupovala po černých schodech do podzemní jeskyně** ... ale druhé já slečny Weberové najednou **po bílých schodech začalo vystupovat zas na světla vysokooktávového žebříčku**“ (s. 88-89), „...my jsme lehounce zaduli ... akord, z něhož se slečna Weberová v obou svých inkarnacích **rozběhla seshora dolů po schodech do jeskyně** ... **vysmýkal (jsem se) z jeskyně do záře pekelných ohňů** ... **smýkal jsem se mimo akcenty přes jiný (akord), dýchnutý kapelou, nahoru a nahoru, až už to dál nešlo a zřítíl jsem se na cé, na há, na bé**“ (s. 89), „...prstíky slečny Weberové si opět pohrály **vysoko na černém výsluní černých kláves** ...

její štíhlá černá záda se kymácela nad černými klávesami, které **vespod** rozehřmíval Fonda do černavy přicházející bouře“ (s. 89-90), „Venca Štern se zrovna **nad náma rozestřel** takovým sklouzavacím trombónovým sólem“ (s. 229), „...**vítězně (jsem se) zalykal ve střední poloze**, kde je to na tenoru nejlepší ... cifroval jsem na tenoru **pod** jeho pekelným vřeskem“ (s. 230), „Lexa kvílel **v závratných výškách** na klarinetě ... pískal **v nedostupných výškách strašlivého podzimního stesku**“ (s. 238).

V některých případech jde spíše o souhru/interakci muzikantů, jejichž party se při jazzové skladbě prolínají:

„...**mezi jeho opožděné synkopy** počala slečna Weberová vrážet podivuhodné klíny obrovských akordů ... slečna Weberová **se mezi námi** obratně **proplétala po svých černých notičkách**“ (s. 89).

V povídce *Smutné podzimní blues* je účinek „hudební“ pasáže navíc podpořen vkládáním úryvků ze známé jazzové skladby, citovaných v originále, přímo do textu:

„Nastoupil jsem do sóla a vztekle jsem vzlykal: *Some of these days you'll miss me, honey* ... Irena na to nevypadala, že bych jí někdy scházel, ale ona mi teda taky momentálně nescházela, jak jsem se nad ní **vítězně zalykal ve střední poloze**, kde je to na tenoru nejlepší ... *you'll be sorry when I'm gone away* ... Vyzdobil jsem své sólo ironickýma kudrlinkama“ (s. 230).

Tím text získává rychlý spád a dojem z autentického poslechu je ještě silnější nejen pro ty, kteří skladbu znají. Při pozornějším čtení a při základní

orientaci v hudbě, můžeme navíc postřehnout pečlivý výběr hudebních/jazzových skladeb, které vstupují do interakce s příběhem. Někdy velmi výrazně díky explicitním citacím, někdy méně postřehnutelně v názvech skladeb.

7. 4. 2 Metonymie

I v těchto dvou povídkách *Prima sezóny* se objevuje, v řeči o hudbě celkem vžitá, metonymie „**autor za dílo**“:

„Usedla k pianu a bez velkých cavyků **spustila Bacha**“ (s. 88), „**Dohráli jsme Joe Turnera**“ (s. 232).

Opačným typem je metonymie, kterou pracovně nazýváme jako „**používaný předmět za uživatele**“:

„...za námi **zaduněl** Brynychův velký **buben**“ (s. 89).

Jako metonymie „**část za celek**“ by se dala označit věta:

„Brynych vytáhl smetáček ... a začal v rytmu té čertovské fugy **šimrat kůži**“ (s. 88), „...**perleťové nehty se kmitaly po klávesách**“ (s. 89).

Objevuje se i pojmenování, které přenáší metonymicky barvu nalakovaných nehtů na charakteristiku rytmu:

„Brynychova košťátka už tancovala podle **perleťového rytmu** nehtů na černých

klávesách“ (s. 88).

7. 5 *Bassaxofon*

7. 5. 1 *Metafory*

Na zkoušce kapely Lothara Kinzeho před večerním koncertem hraje hlavní postava (není pojmenovaná, ale má řadu shodných rysů s Dannym) poprvé na bassaxofon, jehož zvuk evokuje autor pomocí metafor, motivovaných **zvířecími zvuky**:

„...zadul jsem zkusmo do saxofonu: **mohutné, bolestné zařvání** mě samého překvapilo ... **hlas umírajícího gorilího samce, který bojoval, zvítězil a musí zemřít**“ (s. 366).

Ze zvířecí, ptačí, říše je odvozena také metafora, která aktualizuje výraz pro křídlo piana:

„...**pod zdviženou černou perutí piana** žena s tváří truchlivého klauna“ (s. 367).

Věta „...ozvalo se **chřestivé zašelestění**“ (s. 384) evokuje chřestýše. Výraz „**kočičina**“ (s. 385) se objevuje jako expresivní označení disharmonického zvukového projevu.

Ačkoli se adjektivum *prehistorický* samo o sobě nemusí vztahovat pouze ke zvířecí říši, tím, že se na jiném místě bassaxofon přirovnává k *mamutí dýmce*

(s. 369) a *mastodontímu korpusu* (s. 343) a jeho zvuk k *volání brachiosaurů* (s. 356), řadím sem i následující metaforu:

„...na jevišti explodoval strašlivý, temný, **prehistorický tón**“ (s. 390).

Metafory motivované zvířecí říší se objevují ve spojení s bassaxofonem v rozsahu celého textu, a závěrečná sekvence je na nich přímo založená:

„...z klavíru zněl mechanický, tříčtvrteční **tep ... nad něj vylétl jako tančící gorilí samec, jako kosmatý pták Noh pomalu mávající černými křídly hlas širokého kovového hrdla, řvoucí, spoutaná síla bambusových hlasivek, tón bassaxofonu; ... polyrytmický Fénix, černý, zlověstný, tragický, vznášející se k rudému slunci ... muž se saxofonem zápasil; nehrál; zmocňoval se ho; znělo to jako rvačka dvou krutých, nebezpečných a mocných zvířat, která na sebe řvou; jeho uhlířské ruce ... mačkaly osleplé tělo, podobné krku brontosaura, z korpusu se řítily mohutné vzlyky, prastará zařvání ... gorilí hlas samčího (ne: vůbec lidského) zoufalství lomcoval jevištěm ... Hlasitý, mohutný řev zápasícího bassaxofonu zněl dosud z osvětleného jeviště“ (s. 390-1).**

Další oblast, kterou autor při tvorbě hudebních metafor využívá, jsou **atmosférické**, nebo, jako v posledním případě, **fyzikální jevy**:

„...**hřímavý tón** kontrabasového cella“ (s. 369), „...kapela, kde jazzu bylo jen několik **kapek**“ (s. 387), „...zaduněl ... buben, aby podpořil ten souhlas koženým, temným **hromobitím**“ (s. 388), „...na jevišti **explodoval** strašlivý, temný, **prehistorický tón**“ (s. 390).

Oblast **neživých věcí** se uplatňuje především ve spojení s hlasem. Metafora *prasklého, puklého, zlomeného hlasu* se prolíná celým textem:

„...**plechová** ... melodie“ (s. 368), „...**byl to puklý, zlomený, rozedraný hlas**“ (s. 384), „...**puklý hlas**“ (s. 386), „...dívka ... zpívající **prasklým hlasem**“ (s. 387), „...za tou dívkou s **hlasem zlomeným** jako puklý zvon“ (s. 388).

U **synestézie**, která přenáší vjemy vizuální do oblasti sluchové, se několikrát objevuje adjektivum *temný*, které se v hudbě běžně používá, v protikladu k *jasný*:

„...kdysi **temně rezonující alt**“ (s. 384), „...zaduněl ... buben, aby podpořil ten souhlas koženým, **temným** hromobitím“ (s. 388), „...na jevišti explodoval strašlivý, **temný**, prehistorický **tón**“ (s. 390).

Co se týče chuti, vedle uzuálního *sladce* (zpívat), se objevuje aktualizovaná metafora *cukerínový hlas*:

„...tenkrát se zpívalo **sladce**“ (s. 384), „...můj **cukerínový hlas**“ (s. 385).

Metafora „...jak **medově vylétly** saxofony“ (s. 387) v adverbiu medově evokuje nejenom sladký, příjemný zvuk, ale zároveň ve spojení se slovesem vylétly vyvolává v představách obraz včel, vylétajících z úlu.

Z **živé přírody** je dále převzata působivá metafora not, které *proudí* jako krev, nebo míza, dávající život hudbě, kytce, nebo pěvci:

„...proudění not prsty do mozku a uší a zpět ke klávesám a ke strunám, z kterých se potom hudba line, vzkvétá, zvoní a zpívá“ (s. 368).

Dále se objevuje metafora bassaxofonu, který jako pes nebo jiné ochočené zvíře „poslouchá“ svého pána:

„...sotva jsem ucítil, že mě to nesmírné, pochromované pákoví **poslouchá** ... že ten hřímavý tón kontrabasového cello **poslouchá** pohyb mých prstů“ (s. 369).

Opět jsou v hojné míře zastoupeny lidské charakteristiky/**personifikace**:

„...**neosobní** ... melodie“ (s. 368), „...**každý bas seděl, ale taky bolel**“ (s. 368), „...**zmrtnělé** basy piana“ (s. 386), „...zazněla falešná, naléhavá intráda, **ploužila se** dvanácti ubožáckými takty“ (s. 390), „...**tón** ... **naskočil na mechanický vozíček valčíku, přehlušil** všechno; **pohltil** disharmonii“ (s. 390), „...muž dul do velkého nástroje s nesmírnou silou nějakých **vzteklých, zoufalých plic**“ (s. 390), „...**z halekajícího hlasu bassaxofonu zaznělo dýchání**“ (s. 390), „...bassaxofonistovy **prsty se zběsile rozběhly** po silném, stříbrném, matném těle obrovité dýmky; jako by něco **hledaly**; zazněly **vyčkávající** trioly; **prsty se rozběhly, zastavily, zase rozběhly**; potom jej **uchopily** pevně“ (s. 390).

Autor přirovnává zvuk vycházející z hudebního nástroje k jinému **lidskému zvukovému projevu, emoci**:

„...**zalykavé**, nedodýchnuté spoje jako by v sobě měly něco z charakteru chicagské školy“ (s. 366), „...hrál (jsem) ... stejně falešně, se stejně **tklivým, citovým vibratem** ... **lkal, tak strašně lkal, ten orchestr**“ (s. 369), „...vibrato

rozechvělé až k vykolejení ... to dotěrné hrdelní, **slzavé lkaní** křídlovky a klarinetu“ (s. 370), „...vlevo ode mě **zaplakal bandoneon a vzlykla trubka**“ (s. 384), „...**lkal** jsem jak hudební komik na vypůjčenou altku“ (s. 387).

Jinou lidskou činnost evokují metafory:

„Lothar Kinze se ... **opřel do strun ... dvojhlas zapraštil**“ (str. 384), „...nos postrkoval takty dopředu a v nich **se třepotal přířiznutý Caesar nezvládnutelným vibrantem**“ (s. 368), „...fortissimo žesťů synkopicky **zalomcovalo sálem**“ (s. 387).

Komický účinek má sekvence, která popisuje, jak na sebe muzikanti během koncertu reagují:

„Lothar Kinze se s nesmírnou, sadistickou energií **opíral do svých nečistých dvojhmatů**, muž s bandoneónem se ho **držel jako bojácné dítě matčiných sukní**: nejordinárnější paralelismus; a přířiznutý Caesar, jakoby **zamilovaný do tupého dusítka, se držel harmonikáře**“ (s. 386).

Metafory orientační už v hudbě mnohdy přestáváme vnímat jako přenesená pojmenování, ačkoli jimi původně jsou, jako v případech:

„**Přehrál jsem stupnici nahoru, dolů**“ (s. 366), „...**vyšvihl se do dojemné výšky**“ (s. 384), „...**hluboký alt**“ (s. 384), „A my její krásný hlas **obklopili ... mezzofortovou melanží**“ (s. 384), „...**(disharmonii se) rozpustila v jeho hloubce**“ (s. 390).

7. 5. 2 Metonymie

Autor pomocí metonymie „část za celek“, při které sledujeme pouze ruce, prsty a nohy muzikantů, dosahuje efektu filmového střihu:

„Hrbáček ... bubnoval ... um-papa, um-papa; ... **hýbaly se jenom** kostlivé **ručičky** (a noha v pumpce na pedálu velkého bubnu...: um - - , um - -) a **ručička**: - papa, - papa... **veliký nosan** jako by **posunoval** těžkopádný rytmus mechanického valčíku vždycky o takt dál, **očka** po obou stranách masopustního žertíku **sledující pečlivě prsty levice i pravice**“ (s. 367), „...čtyři pět hodin **dozoru nad prsty, které se nemohou přesně strefit** ... **prst omylem tiskl dvě klávesy najednou** ... zbude jen **dozor nad prsty**, strojové umpapa umpapa **v levé** a plechová, neosobní melodie **v pravé** ... **nos postrkoval takty dopředu** ... **veliké prsty se namáhavě vyhýbaly** špatným knoflíkům“ (s. 368), „...kostnaté **prsty** Lothara Kinzeho **tančily** ... po dvou strunách“ (s. 388), „...bassaxofonistovy **prsty se zběsile rozběhly** po silném, stříbrném, matném těle obrovité dýmky; jako by něco **hledaly**; zazněly **vyčkávající trioly**; **prsty se rozběhly, zastavily, zase rozběhly**; potom jej **uchopily** pevně“ (s. 390).

V jednom případě se opět objevuje metonymie nazvaná jako „**používaný předmět za uživatele**“:

„...do něho **zaduněl** vždycky zezadu velký **buben**“ (s. 388).

Na základě věcné souvislosti je vytvořena metonymie:

„...aby podpořil ten souhlas **koženým**, temným hromobitím“ (s. 388), která v

adjektivu *kožený* označuje materiál, ze kterého je vytvořen buben.

Celkově se ukazuje, že metaforika *Bassaxofonu* je rozvitější a komplikovanější než v ukázkách z předchozích próz. Je to dáno celkovým laděním novely, kterou, asi nejznepokojivěji ze Škvoreckého próz, prolínají válečné motivy, jež se často objevují v podtextu a jsou součástí rozvitých metafor. Působivost těchto metafor je právě v jejich celkovém vyznění. To je případ popisu barvy a tónu hlasu dívky, která zpívá s kapelou Lothara Kinzeho:

„...krásný, kdysi temně rezonující alt, nyní naplněný šelesty jako stará gramofonová deska, noc nad spáleným lesem, ne už šelest uschlých větví, ale skřípot, uhelné praskání okoralých koster stromů všude po obrovské, nemocné, boláky a spáleninou poseté pláni Evropy, kudy se ubíral, kodrcal, Lothar Kinze v šedivém autokaru“ (s. 384).

Zde se do charakteristiky tónu hlasu promítají válečné, apokalyptické obrazy přírody, zničené, (metaforicky nemocné) válkou, smutné obrazy, které dívka na cestách se souborem Lothara Kinzeho viděla, a které se podepsaly na jejím hlase. Charakteristika dále pokračuje tím, jak na dívčin hlas navazují ostatní hudební nástroje a mísí se s ním:

„...jako hlasy v synagóze, které se valí, stěžují si každý sám pro sebe, a přece v chorálu mnoha hlasů nařikají na nějaký společný osud, ale nejsou schopny společného zpěvu, jenom splývajícími, disharmonicky se doplňujícími falešnými kantilén“ (s. 385).

Zde se zvuky nástrojů personifikací mění v lidské hlasy. Synagoga evokuje opět utrpení Židů za války. Metaforika této novely je silně hyperbolizující, čímž navozuje snovou, až magickou atmosféru.

8. Závěr

Cílem naší práce bylo popsat metaforické výrazy, které se objevují v „hudebních“ pasážích vybraných textů Josefa Škvoreckého - v úvodní a závěrečné scéně ze *Zbabělců*, ve dvou povídkách *Prima sezóny: Májová kouzelnice a Smutné podzimní blues* a v pasáži zobrazující zkoušku kapely a následný koncert v *Bassaxofonu*. Jsou to místa, ve kterých přímý vypravěč, muzikant Danny Smiřický, líčí průběh živé hudební produkce, na které se sám aktivně podílí hrou na saxofon.

V úvodních kapitolách naší práce jsme chtěli ukázat, jak organicky se (jazzová) hudba a literatura snoubí v životě Josefa Škvoreckého a jak se jazzová inspirace promítá do jeho děl. V dalších dvou obecnějších kapitolách jsme nastínili, jaké jsou možné přístupy k tématu prolínání hudby a literatury a vztahu hudby a jazyka. Po krátkém pojednání o metafoře a metonymii, jsme přistoupili k samotnému třídění excerpovaného materiálu.

Během práce s ním jsme dospěli k následujícím závěrům: ze zdrojových oblastí, které jsme v řeči o hudbě předpokládali: (*zvuky přírody - zvířecí, atmosférické jevy, neživé věci (kovy/kovové předměty), jiná smyslová oblast (synestézie), lidské charakteristiky/personifikace, prostorová orientace*), se nejčastěji a ve všech úryvcích nejvyváženěji objevují **personifikace**, a to buď samostatně, nebo autor pomocí nich přenáší lidské vlastnosti a emocionální náboj na charakteristiku tónů, často za pomoci expresivních nebo emocionálně zabarvených výrazů. Například adjektivum *smutný* se ve spojení s písní či melodií používá často. Rozvitý přívlastek „...**smutná, ale neubrečená, taková, zdálo se mi, odpoutaná od všeho a nad všechno povznesená (melodie)**“ (*Zbabělců*, s. 455) ale charakteristiku rozšiřuje a aktualizuje. Podobně v příkladu „...mezi námi všemi se protahoval Benno se svým **drsným, sprostým, zalykavým tónem**“

(tamtéž: 251).

Zvuk hudebního nástroje je často popisován jako **jiný lidský zvukový projev**, často expresivní: např. *kvílení, řvaní, zalykání*, ale i *mluvení*, které je v řeči o hudbě neobvyklé¹⁹: „...já jsem pozvedl třpytící se saxofon k němu a **zpíval jsem a mluvil jsem z jeho pozlaceného korpusu**“ (tamtéž: 613-614).

Stejně tak hraní muzikantů na hudební nástroj autor přirovnává k **jiné lidské činnosti** a instrument někdy ani není zmíněn: „Venca začal **sestupovat basovou figurou** do explodujících trombónových hloubek, já jsem si **pohrával s kudrlinkama** ve střední poloze a mezi námi všemi se **protahoval Benno**“ (tamtéž: 251).

V této ukázce jsou navíc zřejmé prostorové vztahy, které vznikají pomocí **orientačních metafor**. Jejich pomocí autor vytváří originální „rozpohybované“ obrazy, čímž převádí popis auditivního zážitku v představu vizuální. Průběh skladby a změny melodie jsou zobrazovány jako pohyb (často celé postavy interpreta) ve směru nahoru a dolů podle stoupající či klesající melodie. Na tomto principu je založena především „hudební pasáž“ v povídce *Májová kouzelnice*: „...slečna Weberová příšerně rychle **sestupovala po černých schodech do podzemní jeskyně** ... ale druhé já slečny Weberové najednou **po bílých schodech začalo vystupovat zas na světla vysokooktávového žebříčku** ... my jsme lehounce zaduli ... akord, z něhož se slečna Weberová v obou svých inkarnacích **rozběhla seshora dolů po schodech do jeskyně** ... **vysmýkal (jsem se) z jeskyně do záře pekelných ohňů** ... a ... **smýkal jsem se mimo akcenty přes jiný (akord), dýchnutý kapelou, nahoru a nahoru, až už to dál nešlo a zřítíl jsem se na cé, na há, na bé**“ (*Májová kouzelnice*, s. 88-89). Autor tohoto efektu dociluje

¹⁹ Ačkoliv autor jej ve spojení s bassaxofonem využívá často: *V dějinách hudby je saxofon, řekl bych, nejpřevratnější vynález. Protože on mluví. Skoro jako člověk, a vlastně líp. Neříká slova, říká podstatu ... Nemůžete na něj zpívat jako na klarinet, ani jásat jako na trubku, ani majestátně hřímat jako na pozoun. Ale mluvit. Jen si ho poslechněte* (ŠKVORECKÝ 1994: 275).

dvěma různými způsoby. Buď sledujeme pohyb pouze hudebníků dle metonymie „uživatel za používaný předmět“ a hudební nástroj je buď zašifrován metaforicky (*černé schody do podzemní jeskyně, bílé schody vysokooktávového žebříčku*), nebo není zmiňován vůbec a hraní je připodobněno k jiné činnosti, např.: „...mezi jeho opožděné synkopy počala slečna Weberová **vrážet** podivuhodné **klíny** obrovských akordů ... Lexa **nastoupil do** bluesového **sóla** a **vyšíval je**, krásně, láskyplně v nebeském rejstříku“ (tamtéž: 89). V druhém případě se naopak aktéry děje stávají nástroje samotné: „Brynychova **košťátka** už **tancovala** podle perleťového rytmu nehtů na černých klávesách ... **prstíky** slečny Weberové **si** opět **pohrály** na černém výsluní černých kláves, když v tom je **okřikla** Bennova **trumpeta**, drsným, sprostým frázováním **zlomila slečninu fugu**“ (tamtéž: 89). V tomto případě jde o metonymii, kterou jsme pracovně nazvali „používaný předmět za uživatele“.

Dále se uplatňují především metafory motivované zvířecí říší, a to nejvýrazněji v *Bassaxofonu*, kde se celou novelou vinou motivy hudebního nástroje jako mytického (prehistorického) zvířete a příběh vrcholí scénou, která připomíná souboj lité zvěře: „...z klavíru zněl mechanický, tříčtvrteční **tep** ... **nad něj vylétl jako tančící gorilí samec, jako kosmatý pták Noh pomalu mávajících černými křídly hlas širokého kovového hrdla, řvoucí, spoutaná síla bambusových hlasivek, tón bassaxofonu; ... polyrytmický Fénix, černý, zlověstný, tragický, vznášející se k rudému slunci ... muž se saxofonem zápasil; nehrál; zmocňoval se ho; znělo to jako rvačka dvou krutých, nebezpečných a mocných zvířat, která na sebe řvou; jeho uhlířské ruce ... mačkaly osleplé tělo, podobné krku brontosaura, z korpusu se řítily mohutné vzlyky, prastará zařvání ... gorilí hlas samčího (ne: vůbec lidského) zoufalství lomcoval jevištěm ... Hlasitý, mohutný řev zápasícího bassaxofonu zněl dosud z osvětleného jeviště“ (*Bassaxofon*, s. 390-391). Působivost těchto metafor spočívá v tom, že se nejedná**

o jednotlivé výskyty, ale autor s nimi pracuje komplexněji a vrací se k nim, aby je varioval. Navíc nejde pouze o přirovnávání ke zvířecím zvukům, které je v řeči o hudbě jinak celkem časté (*bzučení, bručení*, atd.), ale Škvorecký vychází celkově ze zvířecího chování a zvuky až „vizualizuje“. Kromě výše uvedené ukázky to najdeme i ve *Zbabělcích* : „...náš orchestr se v tom **vzpínal a řičel**“ (s. 612).

Ze zvuků neživé přírody, zejména atmosférických jevů, autor čerpá také, ale výrazně méně. U bicích nástrojů se to navíc dá považovat spíše za obvyklé. V některých příkladech je ale např. metafora *bouře* bohatě rozvitá, a tedy aktualizovaná a tím více sugestivní: „...(slečny) štíhlá černá záda se kymácela nad černými klávesami, které vespod **rozehřmíval Fonda do černavy přicházející bouře**“ (*Májová kouzelnice*, s. 88-89).

Z neživých věcí autor čerpá výrazněji pouze v *Bassaxofonu*, kde se opakuje motiv *puklého, zlomeného, rozedraného, prasklého* hlasu zpěvačky.

Co se týče synestetických metafor, objevují se hlavně metafory motivované oblastí zraku, hmatu a chuti. Adjektiv *ostrý, temný, sladký* (hlas) apod. se ovšem ve spojení se zvukem používá běžně. Josef Škvorecký je ale ozvláštňuje tím, že tyto přívlastky pojí s expresivním výrazem, personifikací, nebo metonymií, které zvyšují jejich účinek. Například ve větě „...já jsem jen skromně bzučel pod **ostrými výlevy** Bennovy trubky“ (*Zbabělci*, s. 612) se objevuje personifikovaná trubka, která dominuje nad hráčem na saxofon.

Specifikum Škvoreckého hudebních pasáží je také metafora sólového partu jako místa nebo věci: „**Nastoupil jsem do sóla** a vztekle jsem vzlykal ... **Vyzdobil jsem své sólo ironickým kudrlinkama** ... do sóla **vlít** Benno ... Lexa **nastoupil do bluesového sóla a vyšival je**, krásně, láskyplně v nebeském rejstříku ... Skončil, **do sóla vstoupil Fonda**“ (*Smutné podzimní blues*, s. 230-238).

Kromě výše uvedených zdrojových oblastí hudebních metafor se

v *Bassaxofonu* objevuje specifická oblast, ze které autor čerpá - válka a její ničivá síla, jež poznamenala orchestr jak po stránce fyzické, tak i psychické. Nutně se také podepsala na hudbě, kterou provozují, a je slyšet v hlasech muzikantů i ve znepokojivých zvucích, jež vydávají jejich nástroje. Tento válečný motiv se objevuje v podtextu velké části metafor.

Během rozboru jsem narazila také na několik málo metafor, pro které bylo potřeba ad hoc vytvořit vlastní kategorie. Je to především metafora sólového partu (taktu, tónu, akordu) jako věci, se kterou se dá manipulovat (*mít, dát*, atd.), nebo místa (do kterého se *vstupuje, nastupuje, v(y)jíždí*, ke kterému se *přichází*).

Jiné metafory, které se při rozboru objevily, by se daly klasifikovat jako „hudba je nádoba“ a „hudba je látka tekutého skupenství“. Z metonymií je to typ „používaný předmět za uživatele“.

Výstup z naší práce by se dal co nejvíce zobecnit tak, že zdrojové oblasti metafor a metonymií, které autor v „hudebních“ pasážích využívá, nejsou z větší míry v řeči o hudbě neobvyklé. Autor ale jejich obraznost zvyšuje tím, že je propracovává, využívá je s obměnami opakovaně a jejich intenzitu zvyšuje jejich kombinací, případně rozvíjením pomocí expresivních výrazů. Neplatí to o metaforách, které jsou motivovány jinou lidskou činností. Ty se v řeči o hudbě běžně nevyskytují, a jsou tedy projevem autorovy tvůrčí originality a silné představivosti. Velmi výrazně autor využívá také orientačních metafor, a to ve spojení s různými typy metonymie.

Během práce s excerpovaným materiálem jsem také dospěla k jednoznačnému názoru, že jakkoliv originální metafory Škvorecký vytváří, pravá síla jeho hudebních pasáží spočívá v jejich zakomponování do celku textu. Hudebnost daných pasáží netvoří jen bohatá metaforika, ale i prostředky syntaktické a stylové: fragmentarizace vět, bohatě rozvitá souvětí, vsuvky a citace, které text výrazně rytmuje a navozují dojem zrychleného, dynamického

čtení, celkové ladění a vyznění textu, atd. Autor navíc vkládá do textu citace známých skladeb v originále, čímž podporuje jejich hudební efekt. Navíc citovaná skladba často svou náladou odpovídá rozpoložení hudebníků a tím, že jsou hudebníci většinou hlavními postavami příběhu (především protagonista Danny Smiřický), je průběh hudební skladby silně propojen s dějem. Autor při tom využívá schopnosti hudby vyvolávat silné emoce a dodávat ději na působivosti, tak jako ji využívá například film.

9. Bibliografie

9. 1 Prameny:

Josef Škvorecký – spisy:

1. *Prima sezóna – Zbabělci – Konec nylonového věku*. Praha: Odeon, 1991.
2. *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky*, ed. autor a Vladimír Justl. Praha: Ivo Železný, 1994.
3. *Nové canterburské povídky a jiné příběhy*, ed. autor a Vladimír Justl, Praha: Ivo Železný, 1996a.
4. *Neuilly a jiné příběhy*. ed. autor a Vladimír Justl, Praha: Ivo Železný, 1996b.
5. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996c.
7. *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty a jiné eseje*. ed. Michael Špirit, Praha: Ivo Železný, 1997.
10. *Tankový prapor*. Praha: Ivo Železný, 1998.
12. *...na tuhle bolest nejsou prášky*. ed. Michal Přibáň, Praha: Ivo Železný, 1999.
15. *Příběh inženýra lidských duší I*. Praha: Ivo Železný, 2000a.
16. *Příběh inženýra lidských duší II*. Praha: Ivo Železný, 2000b.
20. *Setkání v Bílé dámě, s vraždou*. Praha: Ivo Železný, 2003. (spoluautorka Zdena Salivarová)
21. *Mezi dvěma světy a jiné eseje*, ed. Michael Špirit, Praha: Ivo Železný, 2004a.
22. *Ráda zpívám z not a jiné eseje*, ed. Michael Špirit, Praha: Ivo Železný, 2004b.
25. *Obyčejné životy*. Praha: Ivo Železný, 2004c.
27. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*, ed. Michal Přibáň, Praha: Literární akademie, 2007a.

29. *Smutek poručíka Borůvky*, ed. Alena Přibáňová, Praha: Literární akademie, 2007b.

31. *Psaní, jazz a bláto v pásech. Dopisy Josefa Škvoreckého a Lubomíra Dorůžky z doby kultů (1950–1961)*, ed. Michal Přibáň, Praha: Literární akademie, 2007c.

NEZVAL, Vítězslav. *Edison*. In *Básně noci*. Praha: Odeon, 1966.

RIMBAUD, Arthur. *Samohlásky*. In *Francouzský symbolismus*, přel. Vítězslav Nezval, Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 32.

9. 2 Literatura:

9. 2. 1 Škvorecký:

DOKOUPIL, Blahoslav a kol. *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994.

DORŮŽKA, Lubomír. *Věčný swingař Josef Škvorecký*. In *Melodie* 28, 1990, č. 9. s. 268-269.

HVÍŽĎALA, Karel. *Opustíš-li mne, nezahyneš*. Praha: Ivo Železný, 1993.

KOSKOVÁ, Helena. *Škvorecký*. Praha: Literární akademie, 2004.

KRIŠTOF, Václav - KRIŠTOFOVÁ, Zdena. *Knížka o Josefu Škvoreckém*. Společnost Josefa Škvoreckého, 1990.

LIEHM, Antonín Jaroslav. *Generace*. Praha : Československý spisovatel, 1990.

PŘIBÁŇ, Michal - KRIŠTOF, Václav. *Životopis Josefa Škvoreckého*, in *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Vyšší odborná škola a Soukromé gymnázium Josefa Škvoreckého, 1999.

SOLECKI, Sam. *The Achievement of Josef Škvorecký*. Toronto: University of Toronto Press 1994.

SOLECKI, Sam. *Prague Blues: The Fiction of Josef Škvorecký*. Toronto: ECW PRESS, 1990.

Škvorecký 80. Sborník z mezinárodní konference o životě a díle J.Š. Praha: Literární akademie J.Š., 2005.

ŠPIRIT, Michael in JANOUŠEK, Pavel a kol. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, díl 2, M-Ž. Praha: Brána; Knižní klub, 1998.

TRENSKÝ, Pavel. *Josef Škvorecký*. Jinočany: H & H, 1995.

9. 2. 2 Jazz:

BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: Aventinum, 1928.

DORŮŽKA, Lubomír - POLEDŇÁK, Ivan. *Československý jazz - minulost a přítomnost*, Praha-Bratislava: Editio-Supraphon, 1967.

DORŮŽKA, Lubomír - ŠKVORECKÝ, Josef. *Jazzová inspirace*, Praha, Odeon 1966.

FUKAČ, Jiří. *Hudba a média: rukověť muzikologa*. Brno: Masarykova univerzita, 1998.

FUKAČ, Jiří - POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba a její pojmoslovný systém*. Praha: Academia, 1981.

FUKAČ, Jiří a kol. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.

GEIST, Bohumil. *Co nevíte o jazzu*. Praha: Panton, 1966.

KOUŘIL, Vladimír: *Jazzová sekce v čase i nečase 1971-1987*. Praha: Torst, 1999.

MATZNER, Antonín - WASSERBERGER, Igor - POLEDŇÁK, Ivan. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby - část jmenná - Československá scéna*. Praha: Editio Supraphon, 1990.

NOVÁK, Zdeněk. *Swing a svoboda za mřížemi*. Praha: Granit, 2004.

SRP, Karel: *Výjimečné stavy: Povolání Jazzová sekce*. Praha: Pragma, 1994.

ŠKVORECKÝ, Josef - MĚDÍLEK, Boris. *Swing na malém městě*. Praha: Ivo Železný, 2002.

WASSERBERGER, Igor. *Jazzový slovník*. Bratislava-Praha, 1965.

9. 2. 3 Vztahy hudby a literatury:

BROWN, Calvin S. *Music and literature: A Comparison of the Arts*. Hanover, London: University Press of New England, 1987.

BACKES, Jean Luis. *Musique et littérature: essai de poétique comparée*. Paris: Presses universitaires de France, 1994.

ČERVENKA, Miroslav. *Hlásková instrumentace*. In *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*. ed. Marie Kubínová, Praha: Torst, 2002. s. 7-54.

FISCHER, Otokar. *Splývání počitků*. In *Duše a slovo*, Praha: Melantrich, 1929.

FUKAČ, Jiří. *Interakce hudby a literatury ve světle základních estetických a uměnovědných kategorií*. In *Hudba a literatura : Sympozium [poř.] komisí Janáčkova hudebního Lašska... [aj.] ve Frýdku-Místku, 20.-21. listopadu 1981: Sborník prací*. Redigoval Rudolf Pečman. Praha, Frýdek-Místek: Český hudební fond, 1983. s. 10 - 18.

JUNGMANN, Soběslav. *Hudba přítelkyně*. Brno: Schneider, 1997.

LOCATELLI, Aude. *Littérature et musique au XX.sième*. Paris: Presses universitaires de France, 2001.

NOVÁK, Radomil. *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava: Tilia, 2005.

NOVÁK, Radomil. *Jazzové infiltrace v české poezii*. 2009, str. 1-8. dokument PDF ke stažení na http://konference.osu.cz/cestina/7_konference-sekce-3.html.

SOURIAU, Etienne.: *La Correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1969.

9. 2. 4 Vztahy hudby a jazyka:

DANEŠ, František. *Řeč hudby a řeč o hudbě*. In Slovo a slovesnost 66, 2005, s. 3-18.

JIRÁNEK, Jaroslav: *O interpretaci hudebního textu*. In: K. Hausenblas - P. Mareš (eds.), Slavica Pragensia, XXXII: *Fungování textu ve společenské komunikaci*. Praha: Univerzita Karlova, 1988. s. 65.

SYCHRA, Antonín. *Hudba očima vědy: pět kapitol o hudební estetice pro hudebníky i nehudebníky*. Praha: Československý spisovatel, 1965. s. 135.

ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby: psychologický rozbor na podkladě experimentálním*. Česká mysl, 11, 1910. s. 13.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931. s. 17.

9. 2. 5 Metafora/metonymie:

ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008.

ARENDTOVÁ, Hannah. *Život ducha, I. díl- Myšlení*. Praha: Aurora, 2001.

LAKOFF, George – JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*, Brno, Host, 2002.

JOHNSON, Mark. *The body in the mind, The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1987.

KARLÍK, Petr - NEKULA, Marek - PLESKALOVÁ, Jana (eds.). *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2002.

LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci*, Praha, Triáda 2006.

LAKOFF, George- TURNER, Mark. *More than Cool Reason. A Field Guide*

to Poetic Metaphor, Chicago, London, 1989.

VAŇKOVÁ, Irena. *Kognitivní lingvistika, řeč a poezie*. In *Česká literatura* 53, 5/2005. s. 609-636.

VAŇKOVÁ, Irena. *Nádoba plná řeči*. Praha: Karolinum, 2008.

VAŇKOVÁ, Irena - NEBESKÁ, Ivana - SAICOVÁ ŘÍMALOVÁ, Lucie - ŠLÉDROVÁ, Jasňa. *Co na srdci, to na jazyku*. Praha: Karolinum, 2005.

VAŠÍČEK, Zdeněk. *Podmínky volby*. Praha: Triáda, 2003.

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.