

## Ironie Miráklu

Leckterá díla emigračních autorů z počátku sedmdesátých let, bilancující společenský vývoj v poválečném Československu, čtenáři dlouho chápali jako bezprostřední reakci na konec obrodného procesu 1968–1969 a návrat husákovských normalizátorů k představám o literatuře z doby nejužší totality. Mezi práce přímo polemizující s iluzemi „pražského jara“ a prudce odmítající podřízenost umění politice vnímatelé zařazovali také román Josefa Škvoreckého *Mirákl* (1972). Kniha vyvolávala doma i v zahraničí rozporuplný ohlas. Ještě v roce 1976 musel český kritik, píšící do pařížského „Svědectví“ pod pseudonymem Spytihněv Sojka-Ořešník, vysvětlovat zdánlivě samozřejmý fakt, že nejde o obžalovací spis a román se řídí vlastní logikou. A vzápětí k tomu dodával: „V jednom ohledu je deziluzivní sociologie Škvoreckého románu zvlášť důležitá. Účtuje nešetrně s celou naší minulostí, která je zaměřena posvátnými osobami a mýty. Naše snaha uchovat národní hrdiny neposkrvněné je zřejmě už tradiční a patří patrně k projevům pocitu národní méněcennosti.“<sup>1</sup>

Z dnešního odstupu, známe-li širší souvislosti Škvoreckého tvorby, se oprávněně ptáme, jestli pojetí díla jako bezprostřední reakce na dobu a dokonce pamflet na „pražské jaro“ není příliš úzké a zda bychom neměli věnovat větší pozornost vývoji spisovatelovy vypravěčské metody, autorově snaze nalézt nový úhel pohledu na skutečnost. Vystává totiž otázka, jestli vnější okolnosti pouze neurychlily změny narace, k nimž umělec po letech předchozích pokusů zákonitě směřoval, a zda namísto polemiky s dobovým návratem k socialistickému realismu nevedl spíše spor sám se sebou, se svým dosavadním vymezením autenticity prózy. Není snad pamfletické vyhocení *Miráklu* především výrazem tvůrčí skepse a není namířeno hlavně na vlastní autorovu „normu“ – mimesi? Vždyť v roce 1967 prozaik v rozhovoru s A. J. Liehmem říká: „Podle mého je jediné skutečné umění realismus, který definuji tak, že to není ani směr, ani direktiva, nýbrž kvalita. Když umění dosáhne určité kvality, je to realismus.“<sup>2</sup>

V době vzniku *Miráklu* má Škvorecký už za sebou několik etap hledání odpovídající vypravěčské metody a zároveň několik období zvláštního kolísání mezi zdůrazňovanou potřebou opravdového realismu a neustálou verifikací vyprávění, při níž se pozastavoval nad možnostmi transformace světa do příběhu a vybízel vnímatele k myšlení o povaze literatury. Nad stránkami *Miráklu* se ohlíží nazpět do minulosti, kdy upozorňoval na autobiografický základ narace, chtěl „naze zrcadlit skutečnost“, zároveň se však hmatatelné realitě vždycky nakonec vzdaloval a magií řeči všechny příběhy estetizoval. V prvním období, mezi léty 1946 – 1950, spisovatel těžil z významového napětí probíhajícího od „ich formy“ k autorskému vypravěči a vedl nás k úvahám o hranicích poznávání druhých i sebe samého. Přitom – nejvýrazněji ve *Zbabělcích* a *Konci nylonového věku* – prostřednictvím spontánní řeči a ironického podtextu hájil právo na opakované prožívání chaotických okamžiků života, které stavěl proti stranické ideologii jako vyšší a lidsky opravdovější hodnotu. Ve druhém období, mezi léty 1953 – 1957, Škvorecký reagoval na absur-

<sup>1</sup> Spytihněv Sojka-Ořešník: Marné a trapné symboly, *Svědectví* 1976, s. 677–688.

<sup>2</sup> Liehm, A. J.: *Generace*. Praha 1990, s. 85.



ditu stalinismu pootočením zorného úhlu. V *Tankovém praporu* a *Povídkách tenorsaxofonisty* parafrázoval autentické řečové projevy postav, ovšem významové napětí budoval na rozporu, co narátor o postavách říká a jak se sám čtenáři nezávisle na svém mínění jeví. Všudy přítomný ironický komentář společenských poměrů prozaik posouval k pólu sebeironie a vyprávění ponořoval do rozkolísaného hodnocení okolního světa. Jestliže zpočátku bránil jednotlivcovu právo na spontánní paměť, pak v tomto období hájil jeho právo na nerozhodnost, díky které snad jedině může člověk nelidské poměry přežít. Posléze během třetí etapy, v letech 1958 – 1965, autor zdůrazňuje autonomii umělecké prózy a vymyká se z vleku dobových představ o společenské roli literatury nebo o krizi příběhu posílením zvukové stránky jazyka a kompozicí textu v duchu džezové improvizace. Bluesovou intonací *Legendy Emöke* a swingovým rytmem *Bassaxofonu* rozšiřuje dosavadní vyznění prózy o věčnou potřebu mýtu, ožívajícího s novou naléhavostí v okamžicích hudebního zážitku.

Společný jmenovatel těchto postupů – dvojí vypravěčská perspektiva – na počátku sedmdesátých let Škvoreckému nestačí. Svému tradičnímu alter ego Dannymu Smiřickému dává jiný významový rozměr. Činí z něj médium proměny dvojí perspektivy v retrospektivu nasycenou stále trvajícím dialogem narátora se sebou samým, s dalšími postavami a dokonce se skutečným spisovatelem, faktickým tvůrcem románového světa. Tento několikerý dialog přitom probíhá současně v mikrokontextu jednotlivých odstavců nebo sousedních úseků, dále v makrokontextu kapitol a celého díla, posléze v autorském kontextu, upozorňujícím prostřednictvím narážek a tematických nebo stylistických variací na prozaikovu dřívější tvorbu.

Čím je tedy román *Mirákl*? Celé vyprávění je hledáním odpovědi na výchozí otázku, je pokusem dobrat se jisté pravdy. Postupně se ale mění na naraci plnou pochybností obecnější povahy.

Spolu s tím, jak vypravěč srovnává někdejší záhadnou událost, jež měla skutečnou předlohu v tzv. číhoštském zázraku, s událostmi na sociálně zdravotní škole v románovém Kostelci a jak se mu do vzpomínek technikou filmových střihů promítají podobné „zázraky“ obrodného procesu šedesátých let, opírající se také o skutečné osoby a situace, všechny pochybnosti začínají vzájemně souviset a soustřeďují se kolem problému poznatelnosti smyslu dějin a dokonce poznatelnosti konkrétního lidského života vůbec. Vyprávění pak logicky vyúsťuje do aforismu, vysloveného narátorem v závěrečné kapitole: „Život je detektivka, pachatel je pravda, pachatele nikdy nikdo nedopadne, detektivka je špatná.“<sup>3</sup>

Ve srovnání s dobrou detektivkou, která sice stopy vedoucí k řešení záhady dlouho skrývá, ale zároveň umožňuje z nepřímých náznaků určitě řešení dedukovat, „špatná“ detektivka – Škvoreckého metafora pátrání po životní a historické pravdě – od samého počátku do konce příběhu každou dedukci ztěžuje, neboť hranice mezi skutečností a zdáním se naším přičiněním stírá. Proto klíčem k sémantice *Miráklu* není ani tak řešení záhady sošky svatého Josefa, ale spíše způsob, jakým vyprávění pochybnosti o poznatelnosti světa vyjadřuje, jakým otázkou smyslu událostí před námi klade.

Hned první řádky výrazně ukazují, že „ich formou“ výpovědi prozaik nasazuje Dannymu „masku“ polemisty, vedoucího spor o smysl „zázraku“ a zpochybňujícího jednoznačný význam každé stopy po pachatelích. Slouží mu k tomu konfrontace několika možných výkladů sledované indicie – sošky. Zaznamenávání vizuálních proměn v různých obdobích provází srovnávání prostorové (jinak se jeví na dlani, jinak na okenním portrétu), osobní (v očích pana Řeřichy, v dobové módě), jazykové (technický popis, familiární komentář). Hlubší smysl tohoto přístupu ukazuje vzápětí struktura kapitoly. Když se vypravěč vzpomínkovým „stříhem“ přenesl do doby

<sup>3</sup> Škvorecký, J.: *Mirákl*. Brno 1990, s. 396.



vlastního učitelování v Kostelci a známosti s Liškou, přátelství s doktorem Gellenem a styku s řádovou sestrou Udelínou, zjišťování stop dostává několik dějových i sémantických paralel. Z různých dějů se vynořuje týž kontrast duchovního a tělesného, vznešeného a přízemního. A zároveň s tímto kontrastem se do našeho vědomí vkrádá snadná zaměnitelnost obou pólů hodnotové stupnice: např. chce-li vypravěč Smiřický odolat dívčině svádění, musí předstírat kázeň praktikujícího katolíka; má-li doktor Gellen vykonávat lékařské povolání a učit na střední škole, musí před nadřízenými dělat dojem, že věří v pokrokovost stalinských poměrů; dokazuje-li sestra Udelína užitečnost řeholních osob i za komunistického režimu, činí tak zručním ošetřením vypravěčova pohlavního údu a současně zachováním tajemství jednoho hříchu.

Zaměnitelnost hodnot pak v celku díla souvisí s falešným pohledem na realitu, jaký se rodí v procesu symbolizace lidského jednání, snaží-li se postavy vysvětlit racionálně nevysvětlitelné záračnou mocí anebo dávají-li spletitým osudům svého života všeobecný výklad. Významnou roli během symbolizace hrají jména-klíče. A to nejen pátera „Josefa Doufala“ nebo cynického „doktora Gellena“, ale i například „Laury“, jejímž jménem vypravěč naráží na byronovskou osudovost lásky, na prolínání fyzické exkluzivity s touhou po moci. Posunutím jmen do symbolické roviny se totiž jedinečné prožitky stírají a splývají v nadčasovém obrazu. Tak třeba do symbolu „mučedníka“ vyúsťují opakující se motivy výslechu a smrti pro víru, jednak pátera Doufala, jednak literárního zpracování „zázraku“, popřípadě ohrožení radikální opozice v šedesátých letech, nakonec starých i nových svatých, Husem počínaje a Palachem konče.

Symbolickou rovinu ostatně posilují analogické role předmětů a přírodních jevů. Např. do této roviny, svědčící o tom, že „nevyzpytatelné jsou cesty Páně“, jak opakovaně říká Danny, směřují různá „znamení“ Boží přítomnosti. Jednou se váží s motivem „rohu“, který vystupuje buď jako součást Doufalovy figurky serafína – anděla neslyšně troubícího na roh, anebo jako nástroj řečnickova projevu během studentské demonstrace za „pražského jara“ 1968,<sup>4</sup> eventuálně jako příslovec „roh hojnosti“, kdy v přeneseném významu takový blahobyt připomínají prasečí hody u Liščina dědečka v roce 1970<sup>5</sup>. Jindy se „znamení“ váží s častým motivem „hvězd“, ať už jde o hvězdy na nebi nad Kostelcem při schůzkách Dannyho s Liškou, anebo o „hvězdičky“ na eroticky vyzývavých šatech zpěvačky Suzi Kajetánové, popřípadě o hvězdy na ruských tancích v srpnu 1968.

Proces symbolizace má protiváhu v autenticitě. A je o to výraznější, oč unikavější jsou významy skutečných osob nebo událostí. Škvorecký demonstruje unikavost pomocí prvků románu „s klíčem“, průhledných souvislostí postav typu „Hejl“ s faktickými předlohami, průhledných parafrází „výroků“ (např. Hiršalova vystoupení na konferenci spisovatelů) a stejně průhledných odkazů k faktům osobního života (např. znalost falešného nařčení Formanova otce za války). Autenticitu kromě toho obohacuje jazykově, třeba nápodobou mluvy kosteleckých žákyň, stranických frází za obrodného procesu nebo krkonošského nářečí Liščina dědy.

Dialogická retrospektiva kulminuje v okamžicích, kdy Danny vede spor se sebou samým, kdy právě on je tou postavou, která zakouší ze všech nejvíce pochybnosti o vlastní víře v jediného Stvořitele a musí měnit názor na možnosti lidského pokroku. V takových momentech se staví do situací, během nichž přemýšlí, zda není „Jidášem“ (jak ho nazývá v jistém okamžiku Liška<sup>6</sup>), zda příliš nepřítakává omlouvání zločinů v rozhovoru se stranickým funkcionářem Bárrou,<sup>7</sup> popřípadě

4 Cit. dílo, s. 180, 95.

5 Cit. dílo, s. 358.

6 Cit. dílo, s. 125.

7 Cit. dílo, s. 97–98.



zda nepodléhá skepsi stejné generace s Gellenem, „která dobře věděla, že možné i nemožné je absolutně všechno.“<sup>8</sup>

Dannyho spor ovšem naznačuje i prozaikovo sebehodnocení. Vedle autorova alter ego se v *Mirácku* objevují četné postavy z dřívějších děl, ale významově posunuté k pólu deziluze. Tak třeba Liška znamená jiné – ve své podstatě symbolicky „chytřejší“ – vtělení Ireny ze *Zbabělců*, doktor Gellen – nehledě jenom na shodu příjmení – představuje cyničtější metamorfózu studenta medicíny Samuela z *Konce nylonového věku*, mění se i postavy typu Lizetka z *Tankového praporu* a *Povídka tenorsaxofonisty*, která nyní doplňuje erotickou přitažlivost intrikánstvím a pokouší se Dannyho ukradeným rukopisem prózy V tankovém pluku politicky vydírat. Škvorecký dokonce polemizuje s významovým vyzněním některých děl. Jestliže např. ještě v *Bassaxofonu* spoléhal na mytickou sílu džezu, pak teď prostřednictvím obrazu životem usmýkané Suzi Kajetánové nechává do mýtu proniknout bezbrannou trapnost. A navíc – v závěrečném pocitu, že všechno souvisí tajemně se vším, ústí přitlačující „divadlo světa“ do vědomí hořké deziluze, rozcházející se s někdejší sněním *Zbabělců*: co víme o silách, které řídí naše nešťastné osudy?

Pokud Škvorecký dospívá na počátku sedmdesátých let k takto kladené otázce a činí tak pomocí dialogické retrospektivy, dokazuje tím, že našel nové sémantické pole a dosavadní normu vlastního vyprávění – mimesi uvedl do pohybu. Díky retrospektivě pojaté jako spor odhaluje další podoby podmíněnosti lidského osudu řečí. Syžet *Mirácku* ukazuje symbolické důsledky tolikrát prozaikem připomínaného faktu, že svět prožíváme v závislosti na tom, co o něm říkáme a nakolik se umíme s pomocí slov o podstatných věcech života dorozumět. Slovy se člověk v situaci, kdy sám nerozhoduje o svém postavení v dějinách, může bránit. Nejednou však právě jejich působením podléhá iluzím a dostává se do samoty. V románovém vyprávění jde tedy o věčné opakování základní zkušenosti a přitom o stále zkoušení naší komunikační citlivosti.

Jestliže Škvorecký polemizuje s obrodným procesem a vidí jeho smutné důsledky v následné normalizaci, pak diskutuje o nedávných zkušenostech se čtenáři pouze nepřímo. Fakticky odmítá služebnost literatury vůči politice tím, jak pokračuje v hledání jiné polohy narace a nedá se z této cesty ani nutností emigrace svést. Nic totiž nemohlo husákovskému režimu více vadit, než kontinuita tvorby podle spisovatelem svobodně zvolených měřítek. Proto v hledačském gestu exilového umělce spočívá jeho nejdvětší síla.

<sup>8</sup> Cit. dílo, s. 105.