

Hranice vyprávění

[Nad Škvoreckého Zbabělci]

Radko Pytlík

Motivy, líčící džezový hudební projev, jsou v tvorbě Josefa Škvoreckého zpravidla kompozičním vyvrcholením celého příběhu:

„Potom, k půlnoci, nasadili tklivý a sentimentální slowfox a saxofonista rozvzlykal altový saxofon nejkonzentrovanejším sentimentem, jehož je schopen tento, nejdokonaljší plod nástrojového šlechtění, a Emöke přestala zpívat a začal jsem mluvit já, odněkud z povědomí nesčetných blues, která mě kdy vzrušovala, nořily se mi verše v trojverších, jako se vynořují černým kytaristům, rozsvíceným alkoholem, jako já byl rozsvícen vínem, a říkal jsem Emöke do šťastného, líbezného ouška verše jediného blues, které jsem kdy na světě složil, podmalované tím venkovským saxofonistou, jenž ani neznal tajemství černošské synkopy a proměňoval saxofon v kvílivý nástroj cukerinového sentimentu, zkrásnělého primitivní a odvčnou krásou té křečovitě, alkoholické chvíle, v níž alkohol, nepřítel, ale mnohem spíše také přítel člověka dává mu zvědět pravdu o sobě samém, pravdu o Emöke.“ (Legenda Emöke; str. 48–49)

Na tento citát v textu navazuje parafráze klasického černošského blues, zachovávající jeho původní trojveršovou strukturu – opakované zvolání a odpověď – i jeho melancholickou intonaci.

Čelné postavení mají hudební motivy i v románu Zbabělci. Motiv džezové exaltace vyjadřuje zde hrdinův životní pocit i jeho postoj k okolnímu dění:

„Ale pak, když jsem přišel ke svému sólu, řekl jsem si já vůl a mám jenom Irenu a miluju jenom Irenu a Irena je lepší než všechny ostatní holky a Irena je důležitější než všechno a zdálo se mi, že nějak hrdinně umřu a Ireně to bude imponovat, a že by bylo fajn hrdinně umřít, ale tak, aby to Irena věděla, a byl jsem si úplně jist, že Irenu miluju, protože to bylo velké blaho, být si tímhle úplně jist.“ (15)¹

¹ Všechny citáty, označené pouze číslem stránky, jsou z prvního vydání Zbabělců (Čs. spisovatel, 1958).

Jde většinou o rozsáhlou monologickou výpověď, jež je charakterizována oslabením větných přízvuků a mezivětných předělů, takže ve svém celkovém vyznění působí jako monotónní, jednotvárné plynutí. Tento dojem je zesílen oslabením vnitřního členění promluvy a nepřehledným odstupňováním větné závislosti. Navzdory svému důležitému postavení jsou tyto motivy významově málo zatíženy: líčí se v nich nerozlišené, globální pocity, jež jsou spíše *exaltací a vyznáním než intelektuální analýzou*.

Monotónní opakování rytmických konstant spolu s oslabením významové výstavby dává plně vyznít intonační, melodické stránce věty. Vzniká intonace neobyčejné naléhavosti, připomínající litanii nebo biblické žalmy, zdůrazňující na pravidelném rytmickém podkladě paralelismus zvukových přeryvů, intonace skrývající vzrušenou expresivitu hlasu a tónu pravidelným rozložením přízvukových center a odevzdaným klidem závěrečných kadencí.

Okolnost, že rytmus nekoliduje s melodií, ale přímo podmiňuje jistý způsob rozvíjení intonační linie, připomíná vlastnosti hudby. Tento typ monologické výpovědi lze, alespoň metaforicky, přirovnat k typu džezové hudby, kterou parafrázuje, *k černošskému blues*.

Abychom se dobrali pramenů džezové inspirace Josefa Škvoreckého, museli bychom rozvést tuto paralelu v obšírné muzikologické pojednání.² Zmíňme se alespoň o mystickém kultickém původu černošské hudby, k jejímž nejstarším druhům blues patří. Jeho předchůdci nejsou známi. Snad to byly trestanecké a pracovní písně, tzv. hollery, a ještě před nimi náboženské písně černých lidí, spirituály. Budeme-li hledat prapůvod amerikanizovaných a evropeizovaných spirituálů, dojdeme až k africkým mýtům a písním, zpívaným

² Autor je spolu s hudebním teoretikem Lubomírem Dorůžkou vydavatelem řady důležitých džezových publikací. Na jiném místě, v čl. Nesrozumitelný Faulkner (Světová lit. 1963, č. 3) zmiňuje se o existenci tzv. literárního sluchu, jenž je přepokladem pro estetické vnímání díla: „Jenomže literatura se přece dokonce ani neskládá z racionálních významů slov, ale přinejmenším z poloviny také z jejich významů emocionálních a asocičních, ve zvláštním spojení slov, jímž vznikají nové kvality citu, fantazie, krásy, rozkoše a mnohovýznamného smyslu.“

a vytleskávaným při kultovních slavnostech, spojených s extatickými erotickými orgiemi (woo-doo).

V Legendě Emöke, v níž básnická oslava mýtu tvoří přirozenou obranu touhy vůči nepřátelskému světu násilí a polovzdělanosti, vůči všední a mrtvé banalitě okamžiku, je asociace, navozená přítomností hudebního motivu blues, klíčem k pochopení smyslu celého příběhu.

Může se však zdát přehnané odvolávat se při rozboru moderní prózy na mytický původ folklórní kultury, která je výrazem primitivní, pudové podstaty člověka. Omezme své srovnání na *strukturní a funkční vlastnosti blues*. Blues jsou charakterizována pravidelným, monotónním a většinou pomalým rytmem. Na rytmickém půdorysu, jenž sám o sobě působí melancholicky aktualizací pravidelného časového sledu, jeho uplývání a prchání, se výrazně rýsuje melodie, nesená lidským hlasem, nebo nástrojem, jenž se hlasové technice přizpůsobuje (blue-tóny, vibrací, glissandem apod.). Ostře nasazený, hrdečně zabarvený hlas, jehož melodie je více než kantilénou výkřikem, lomí se v náhlém, až křečovitém spádu do melancholické hloubky tzv. blue intonace.

Důležitým znakem černošského blues je jeho *blízkost mluvenému slovu*, intonaci hovorového projevu. Poetika či spíše estetika této hudby tkví v bezprostřednosti citu, v okamžité tvůrčí inspiraci, která vychází z drobných radostí všedního života i z chmurných, baladických nálad.

Zatímco spirituály a náboženské písně jsou exaltací kultického celku, je blues nejdůvěrnější niternou *zpovědí jedince*, jeho melancholické nostalgie, pramenící z osamocení, beznaděje, nebo, přeskočíme-li již přímo do slovníku Danny Smířického, „lidských trablů“.

Džezová inspirace nezasahuje jen vnitřní strukturu prózy, ale je klíčem k pochopení její estetické účinnosti. Základní vlastností džezu, již se liší a vymyká z tradice evropské hudby, je totiž *improvizace*. Tento tvůrčí postup nevyplývá jen z lhostejnosti k technice a z nedostatku formální vázanosti, ale je spíše výrazem zvláštního vztahu zpěváka (či kazatele) k publiku, které je nejen svědkem, ale i bezděčným

účastníkem tvůrčího činu.³ Mnozí autoři dokonce hovoří o tom, že v džezu mizí rozdíl mezi autorem a interpretem, že interpret, nebo spíše aranžér, tvoří tím, že improvizuje, že rozvíjí již hotový motiv, převzatý odjinud (z náboženské, lidové či taneční melodie).

Z těchto a podobných důvodů inspiruje se džezem celá poválečná americká generace (tzv. beatnici – slovo beat připomíná horečnatý rytmus džezu). Všimněme si, jak jeden z jejich příslušníků líčí objev nezachytitelného motivu, jenž je současně vnitřním principem džezové hudby a současně apelem k nalezení emocionálního kontaktu s publikem:

„Teda člověče, ten altkař včera večer, ten To měl – když to našel, tak to držel; jakživ jsem neviděl chlapa, který by To tak dlouho udržel.“ Chtěl jsem vědět co znamená „to“.
„Ale no“ – Dean se zasmál – „to se mě ptáš na nezvažitelné! Tady je chlápek a tamhle jsou všichni, že? On má vyslovit, co mají všichni na srdci. Začne první chorus, potom shrne svoje nápady, lidi, áno, áno, ale dostane To, a potom se postaví svému osudu a musí hrát tak, aby se s ním vyrovnal. Najednou někdo uprostřed chorusu To dostane, každý se podívá a ví; poslouchají, on To zvedne a nese. Čas se zastaví, vyplňuje prázdný prostor podstatou našich životů, zpověďmi svých napjatých vnitřností, upamatováním nápadů, obnovováním toho, co hrál před tím. Musí hrát přes mosty a vracet se a udělat to s takovým nekonečným citem duševního pro tu skladbu chvíle, aby každý poznal, že nezáleží na TOM.“ (J. Kerouac: Na cestě, Svět. lit. 1959, č. 6.)

Americká „džezová“ generace chce obrodit tradiční lite-

rární útvar spontánností a bezprostředností džezové exaltace. Problém formy pro ni neexistuje. Improvizace umožňuje „vypsat“ se svobodně ze svých pocitů, byť nezávisle na tradici, byť by se tato závislost projevovala jen negací, parodicky. S tím souvisí i rozrušení citové hladiny individua. V literárním vyznání zmíněného prozaika čteme: „Poddej se každému dojmu, otevři se, naslouchej. Buď zamilován do života. To, co cítíš, si najde vlastní výraz. Vydej se jak chceš z nehloubější hloubi. Piš, co se ti zlíbí beze dna ze dna myslí, nevyslovitelné vize člověka. Na poezii není času, jen přesně to co je...“.

Pojmenovat ono nevyřčené, jež je mostem mezi zjitřeným citovým stavem a literárním výrazem, jistě není lehké. Jde o celý trs významů, které u různých autorů nabývají různých odstínů. Od navození kontaktu se čtenářem líčením prchavých citových extází sahají až k pokusům vyjádřit mytickou hloubku života.

Jedním z nejvýraznějších rysů této literatury je odpor k anglosaské puritánské tradici, k cizí, automatizované tváři moderní civilizace, ke konformismu a morálnímu pokrytectví. Džez je pro tuto generaci výrazem krajní spontánnosti, touhy po ideálech, neuskutečnitelných ve věku ztracených iluzí. Možno jej právem nazvat romantikou dvacátého století.

Z emotivního bohatství černošské hudby je třeba vydvihnout též vysoký stupeň *osobní angažovanosti*, s níž tvůrce vystupuje na veřejnost. „Nikdy bych nenapsal ani jediné blues, kdybych byl bílý. Blues nemůžete psát, musíte je cítit. Je to nálada, v níž jste,“ píše černý hudebník. Svrchovaně osobní a osobitý výraz citu nabývá ve své umělecké realizaci rysy nadosobní, funkční. Je přehodnocován použitím sociability, jež spojuje hudebníka s publikem, tvůrce s vnímatelem. Příslušníci „džezové generace“ se záměrně obracejí ke svým příznivcům a k mládeži, přičemž nutně počítají s tím, že jejich umělecké projevy se setkají s neolibostí starší, „otcovské“ generace. Citujeme opět z vyprávění Danny Smirického: „...řvali jsme fortissimo, až se

³ Sociální smysl této improvizace popisuje saxofonista Mezzrow; líčí extázi hudební produkce, v níž citový stav hudebníka koresponduje s citovou hladinou obecnosti:

„Začínalo mi být blaženě a nabyl jsem strašně sebejistoty: Mohl jsem do svého saxofonu nabrat všechno zlé a nebezpečné na světě, zahrát to v perfektní harmonii a přinést tím všem sklíčeným a zoufalým lidem mír, radost a odpočinek. Začal jsem saxofonem kázat o spasení a v čele hříšníků jsem se vydal k nebeské slávě.“

Blízký vztah hudebníka k obecnosti, který zřejmě navazuje na primitivní mytické formy lidového umění, osvětluje nesmírnou oblibu této hudby v složité moderní civilizaci i sklony k téměř kultickému obdivování džezových hvězd zvláště mezi mládeží.

krácející občané z kostela ohlíželi, a viděli jsme, jak vrtí hlavama a huby jim povídají: že to může někdo poslouchat, ale ti pod náma (mládež, pozn. R. P.) to poslouchali, a neposlouchali to, polykali to, vstřebávali to do sebe...⁴

Od hudebnosti jako příznaku Škvoreckého monologické výpovědi vede přímá cesta k vyprávění jako celku. Také ono je laděno podle monotónní intonační osnovy, v níž „myšlení na Irenu, pražský dixieland a holku, kterou potkám“, hraje roli hudebního předznamenání i leitmotivu, jenž v kompozici díla působí jako rytmická konstanta. Rysem pravidelného opakování a hojnými paralelismy vyznačují se i jiné složky. (Vzpomeňme námátkou stereotypních závěrů jednotlivých kapitol, budících dojem neustálých návratů do jedné základní polohy.) Motivy stálosti a trvání se promítají do stylu i do kompozice díla.⁵

Intonační a rytmická poloha vyprávění určuje i charakter hrdiny a vypravěče. Vypravěč Zbabělců Danny Smiřický je mluvčím protektorátní džezové generace. Jeho monologická výpověď je ve vrcholných okamžicích výrazem touhy tehdejších mladých lidí osvobodit se ze stísněných poměrů a získat alespoň v hudbě možnost k svobodnému vyžití. Láska k džezu je romantickým únikem ze zakletí protektorátního strachu, i vzpourou proti měšťácké přizpůsobivosti. Jí se měří hodnoty okolního světa, jejichž zahánění a krize jsou již navýsost patrné; ona živí odpor k pseudorevoluční aktivitě, k neupřímnosti a frázi, ona se stává výrazem spíše tušených než uvědomělých sympatií s dělnými lidmi i součástí jeho názorové orientace. (Srovn. scénu, v níž si Danny

⁴ V druhém vydání Zbabělců (1964) podtrhuje Škvorecký buřičský význam džezové hudby, což zřejmě souvisí nejen s pronikáním vlivů nové americké literatury, ale i se studiem černošského folklóru, který se živí duchem vzpoury. V motu uvádí například citát z paměti Mezzzrowa, v němž se ličí protiměšťácký, provokativní nástup tzv. chicagského džezu. Smyslem těchto i jiných doplňků je zdůraznit, že džezový nonkonformismus může za jistých okolností nabýt významu společenské revolty.

⁵ Tato studie byla dokončena počátkem listopadu 1964. Ve stejné době přinesl časopis Plamen článek Zdeňka Heřmana Próza džezem křtěná (1964, č. 11), v níž je rovněž uvedena paralela mezi blues a intonací Škvoreckého věty, vznesená spíše z hlediska muzikologického. (Heřman považuje dějové scény románu za projev rytmu boogi-woogi.)

uvědomuje své sympatie k rudoarmějcům prostřednictvím jejich lidové hudby.) Ke své oddanosti a lásce k džezu se Danny hlásí s bezohlednou upřímností, jež je zároveň opozicí k maloměšťáckému opatrnickví: „Pro ně (měšťáky – pozn. R. P.) jsme byli flákači a džez byla výstřednost a bláznivina. Ale pro nás ne. Pro nás to byl život. A pro mě jediný život. Jediný možný a nejlepší.“

Danny se upřímně vyznává i z rozporů své generační vrstvy.

Láska k džezu, která je jejím citovým bohatstvím, zároveň do značné míry omezuje její zkušenost. Spád dějinych událostí je zastihl nepřipraveny, takže v nich syrová skutečnost života vyvolává spíše rozpaky a vnitřní zmatek než uspokojení. Teprve poznenáhlu, pod tlakem svého „revolučního“ příběhu, procitají z romantického snění.

II

Typ monologické výpovědi, který jsme analyzovali, je dominantním melodickým příznakem mnohem složitější výstavby textu. Podle slov autora samého jde o román-analýzu životního pocitu, jehož širě přerůstá rámec určité nálady, o příběh, jenž je situován uprostřed převratných společenských událostí. Rozvíjení monotónní intonační linie se střídá s dramatickým spádem dějů, plynulé tempo monologické přechází volně v úsečné, hovorové dialogy dějových scén. Jak ještě ukážeme, je strohý civilismus dialogů nástrojem depatetizace a demystifikace skutečnosti, zahalené legendou a oslavným patosem.⁶

Napětí obou zdánlivě protikladných postupů, hudební exaltace a úsečného dialogu, je vyrovnáváno *vypravěčem*. Hlavní postava Zbabělců, Danny, není jen objektem, ale

⁶ Označujeme melodickou intonaci za hlavní příznak Škvoreckého stylu, neboť je vyvrcholením Dannyho niterné zpovědi; soudě podle frekvence nemá ovšem kuantitativní převahu. Na námitku, zda tedy nepřeceňujeme význam tohoto příznaku pro rozbor celého díla, lze odpovědět slovy Lea Spitzera: „Teoretik má začít rozbor díla poukazem na to, co ho ohromilo, ne čekat na výsledky kompletního vyčíslení.“

i subjektem líčení. Osoby a události nazíráme pod zorným úhlem jeho vidění, jeho pocitů, jeho názoru na svět: Zdá se, že osobní stanovisko vypravěče je někdy důležitější než věcný obsah sdělení.

Vyprávění v první osobě, tzv. *ich Erzählung*, je jedním z nejužívanějších postupů moderní prózy. Jeho zvláštním případem je způsob, kdy autor splývá s vypravěčem-postavou, aniž si vyhrazuje právo její pocity zevně komentovat, hodnotit, nebo soudit. Svět niterných pocitů je podáván s autentičností prožitků, svědectví, zpovědi. Subjektivizované vyprávění, udržující se kdysi jen v rámci vyhraněných žánrů a forem (např. v romantické citové konfesi, v dopisovém románu) rozšiřuje svou oblast působení i na příběh. Přesunem vyprávěného do minulosti získává dílo epický charakter, přičemž si zachovává plnou subjektivní angažovanost. Užitím tohoto způsobu vyprávění vzniká dojem „jako by zdroje umění nespočívaly ve fikci a fantazii, ale v životě samém, v opravdovosti prožitku.“ (Marcel Proust)

Škvoreckého Danny vypráví svůj příběh jako *skutečnou událost*, jako by šlo o přímé sdělení, o vypsání vlastních prožitků.⁷ Akcent na „autobiografickou“ věrohodnost, nahou pravdu, či holou skutečnost, je v současné próze namířen proti konvenční literární stylizaci, která užitím tradičních témat a postupů docházela k neosobní „objektivitě“ uměleckého výrazu. Autentičnost a subjektivnost výpovědi je tedy současně i snahou odlišit se od konformní prózy a strnulých fabulačních schémat předchozích let. Jen naprostá upřímnost vyznání je s to rozrušit automatismus vnímání „zvnějšnělé skutečnosti“; proto vypravěč stupňuje vyznavačství své zpovědi až k jistému *exhibicionismu a smyslovému rozkošnictví*. Hledá kontakt se čtenářem na podkladě důvěrně sdělené intimní zkušenosti.

⁷ Je zajímavé, že tento literární postup je velmi často příznačný pro hudební citění autora-vypravěče a počítá s existencí jakéhosi „literárního sluchu“. Šklovskij uvádí např. citát z Rozanovových konfesí: „... abych v témž okamžiku, kdy tekou slzy a duše je pohnuta, cítil nezvyklým uchem posluchače, že tekou literárně, muzikálně, jen je zaplat, a přece jsem je jenom proto zapisoval.“ (Teorie prózy, Praha 1948, str. 229)

Autobiografický ráz vyprávění, které se nespokojuje s tradičními tématy a snaží se o niterný záběr života, způsobuje na druhé straně i nutné omezení ve výběru fakt a reálií. Pro silnou emocionální účinnost výrazu ocitá se mnohdy v rozporu s normami obecné mravnosti či historické úplnosti. Vzniká dojem, jako by citový obsah doby byl postaven do protikladu k jejím racionálním formám.

Akcent na „hodnověrnost“ Dannyho zpovědi není však jen přímým důsledkem upřímnosti mládí (autor napsal knihu ve čtyřiaadvaceti letech); má svůj význam strukturní. Vlastním tématem Zbabělců není totiž niterná analýza, ale *parodie na „hrdinské“ chování maloměstáků ve chvíli dějinného převratu*. Rozvlněná hladina subjektivizovaného vyprávění hraje roli citlivé zrcadlovky, v níž se odráží ostrá krize hodnot na přelomu protektorátu a revoluce. Dannyho spontánní a bezohledná vnitřní pravdivost je prostředkem k odhalení „odcizené“ vnějšnosti frází, dogmat a pojmů, především pojmů hrdinství a revoluční aktivity, jenž je v ústech měšťáckých kolaborantů jen zástěrkou k zakrytí zbabělosti a hříchů z okupace: „mnoho lidí mělo zájem o revoluci a mnoho pánů na ní mělo zájem a mnoho pánů se potřebovalo očistit.“ (36)

Společensko-kritický aspekt Dannyho vyprávění, zesílený v druhém vydání rozvedením některých epizodních postav (jako je např. starosta Prudivý), vysvětluje zejména zřetelně tam, kde jsou konfrontovány „autentické“ zážitky Dannyho s pateticky zvnějšnělým, odosobněným „historickým“ obrazem; „... pod momentkou chudáka Hroba, klečícího za rozbitým bunkrem s pancéřfaustem v ruce, vymyslela nepochopitelná Bertíkova fantazie moto: Ni zisk, ni slávu – nic než Národ! Bylo vidět, že Berta byl syn svého otce. Ale fotka Hroba vypadala dojemně. Vzpomněl jsem si na tu scénu včera a vystoupily mi slzy do očí. Jestli někdo, tak tenhle za něco stál, ale nechťelo se mi říci o něm, třeba jen v duchu, vlastenec. To si nezasloužil.“ (346)

Všimněme si, že k parodickému zvratu dochází věcným a strážlivým líčením fakt a okolností. Propast mezi skuteč-

nou událostí a jejím dodatečně vytvářeným patetickým výkladem je ve vyprávění odhalena nikoliv vnitřní motivací, ale jakoby náhodnou, paradoxní konfrontací fakt, výroků a jednání.

Škvoreckého vypravěč nás činí svědky své všední každodennosti, stavěje pompézní slávu a historický význam událostí do nepřímého, umělecky však výrazného kontrastu k *monotónní, zoufale všední banalitě dní*.⁸ Téma každodennosti rozšiřuje kompoziční osnovu knihy o celý trs dalších témat a významů. Detailně podrobná Dannyho výpověď svědčí např. o jisté zálibě v líčení biologické stránky života, o citové jednoduchosti, kroužící v okruhu základních životních účelů, o neujasněných touhách a trpkých zklamáních, a je obohacována přítomností motivů existenciálních.

Rovina každodennosti je přitom konfrontována s tématem mravní a ideologické kritiky jakoby mimoděk, bez zjevného záměru. Tím získává konfrontace značný epický prostor, životní pravdivost a přesvědčivost. Zaslouhou nesmírně přesného líčení Dannyho pocitů, zabíhajícího až do nejvšednějších, nejbanálnějších detailů, je měšťácká mentalita obnažována nejen ideologicky, ale na *bázi každodenních životních úkonů*, kdy se zmenšuje možnost cokoliv předstírat a okázale zahalovat.

Nezvyklá věcnost a střizlivost pozorování, posunující vyprávění na hranici dokumentu, detailní popis banalit všedního života a v neposlední míře i užití „autentického“ jazyka protektorátní mládeže způsobily, že dobová kritika nepochopila knihu jako odvážný a do jisté míry riskantní pokus o prolomení norem literárních a estetických, ale jako mravní a ideologický lapsus. Teprve později si kritika uvědomila, že každá nová a nezvyklá stylizace, tedy i „zdůrazněná“ upřímnost, je součástí *estetické a sémantické* struktury díla a může být jen v rámci této struktury správně interpretována.⁹

⁸ Srov. Josef Vohryzek: Zbabělci po šesti letech, Host do domu 1964.

⁹ Konfrontace různých „biologických“ detailů s vnějšími událostmi se ovšem někdy vymyká z rámce daného kriticko-společenského tématu a je spíše kontrastním obrazem jistých existenciálních pocitů na jejich společensko-historickém pozadí.

„Cynismus“ vypravěčova podání zdůrazňují i vulgarismy a slangové výrazy. Tyto výrazy nejsou jen nositelem autentické „neliterárnosti“ (i když právě u neotřelých slov lze počítat s tím, že ukazují velmi bezprostředně ke skutečnosti mimoliterární), nejsou jen důkazem tvrdé, drsné tvárnosti života. Jsou provokativním gestem, strhávajícím roušku z pečlivě utajovaných měšťáckých mýtů.

Protože polohou svého vyprávění zůstává Danny měšťákům nablízku, vyjadřuje svůj odpor k jejich „revoluční“ aktivitě s *karikující nenávistí*. Citová melancholie, pocit marnosti, jež jsou navozeny celistvostí a stylovou jednotou vyprávění, jsou básnickým umocněním ostře kritického názoru: „Vlajky visely z kostela a spořitelny a vypadaly jako 28. října v poledne. Z těch vlajek na mě padla marnost. Skoro se mi zdálo, že ze všech domů voní pečené husy. To je ono. A zaručeně budou pít. Tak to chodí. Strach, sláva, kutálka, řeči a husaknedlikzelí. Zas to bude tak. Vůbec nic se v tom ovšem nezmění. Pár vzrušených dní a pak zase ta kaše, pořád stejná a lepkavá a tahavá. A krkání po obědě.“ (75)

Parodii na měšťáky však možnosti vypravěče ve Škvoreckého románu nekončí. V rozboru Sterna upozorňuje Šklovskij, že román vněšyžetový, román zpověď, mění se snadno v román parodický, ale že vztah mezi vypravěčem a tématem nebývá vždy stejně přímočarý. Někdy vypravěč postupuje jakoby proti tématu. (Vypravěč Tristrama Shandyho například svou zastírací technikou ironizuje námět, jímž jsou „život a názory“.) Také mnohé jiné příklady ze světové prózy svědčí o tom, že princip vyprávění ztělesněný postavou – vypravěčem – nelze chápat jen v souvislosti s odhalením tématu.¹⁰

¹⁰ Vypravěč Zpovědi hochštaplera Krulla přijímá v dějové linii psychologii mezinárodního hotelového zloděje (což svědčí jak o dokonalosti uměleckého vciťování autora, tak o rafinovaném využití pikareskního schématu), zatímco svým těžkým, ornamentálním stylem, plným secesní vážnosti a reflexivnosti se autor od svého hrdiny ironicky distancuje. Také Haškova Švejka lze pochopit jen jako složitou, groteskně ironickou masku, která jej povyšuje nad absurditu doby, ačkoliv přitom zůstává jejím typickým představitelem.

Kdyby se Škvoreckého Danny v duchu výchovných požadavků na literaturu změnil v čítankového hrdinu a byl jen a jen kritikem svých měšťáckých protějšků, nikdy by nemohl nazírat s tak zničující negací. Smysl vypravěčovy ironie tkví totiž v tom, že sám sebe stylizuje jako floutka, páška, dandyho a své pocity vyslovuje s provokativní naivitou, cynickou samolibostí a se zálibou ve filmové vnějškovosti. Zdá se, že rysy pubertální chvástavosti, touhy po snadném, lehkém životě, po dívkách, kavárnách a dixielandu, zkrátka všechno, co na sebe s „cynickou“ upřímností vyznává, je vlastně jen maskou, v níž vypravěč do jisté míry *karikuje i sama sebe*, vlastní povrchnost a neujasněnost, aby na rozezklané, lomící se hladině dospívajícího charakteru lépe vynikla nicota hodnot, které dožily svůj věk.

Masku rozeznáváme ne podle toho, co napovrch představuje, ale podle toho, co skrývá.

Klíčovým místem pro rozeznání pravé povahy Dannyho, která se odkrývá jen náznakem a náповědí, je scéna zobrazující první setkání s Irenou na kostelecké poště. Je významným kompozičním uzlem, neboť nezdařená láska k Ireně je vlastně jakýmsi paralelním „vnitřním“ tématem celého románu. Danny se jeví Ireně, jejímu omezenému ženskému mozečku, jako cynik, jemuž nic není svaté, tím méně „hrdinství“ kosteleckých občanů. Líčí toto setkání s notnou dávkou sebeironie. Irena však není schopna pochopit jeho názory, neboť jsou zpitvořeny grimasou, napodobující filmový clarkgableovský úsměv. Danny je zklamán milostným neúspěchem, ale protože se Irenu bojí ztratit, pokračuje v zastírací hře. Jakoby zábleskem odhaluje tajemství své masky: „Byl bych rád věděl, jestli je na světě aspoň jedna, která by pochopila. Nejenom, co člověk říká, ale i to, co tím myslí. A že tím myslí něco jiného, než třeba říká.“ (54)

Z pocitu nepochopení roste u něho trvalý komplex melancholie, provázený pocitem vyřazení, osamocení, neschopnosti prožívat radost: Všechno, co jsem si pamatoval, byly všelijaké nepříjemnosti a nesnáze a pocity, říká na jednom místě své zpovědi.

K cynické masce, pronásledované nemožností citové rezonance, která stupňuje hrdinovu nechuť k měšťákům v nedochvilnou, až zběsilou nenávist a vztek, pojí se i jistý nihilismus, jímž „rozhořčený mladý muž“ získává převahu nad dobou i okolím: „Před chvílí mi bylo dobře a příjemno a teď jsem byl najednou otráven. Aspoň že mám džez. Ale ani to v té chvíli nepomohlo. Aspoň půjdem do Prahy na universitu. Nepomohlo to. Sakra. Aspoň Irena! Nic. Bylo mi úplně tupě. Hrůza mě zachvátila. Bylo mi jako kdybych ochrnl a oslepl a už nikdy neměl vidět, vlastně cítit, nic, ani příjemné, ani nepříjemné, jenom tuhou, tupou monotónnost života bez výhledu. Honem! Těšit se na něco! Mít z něčeho radost! Milovat něco! Nebo mít na něco vztek. Ale nic!“ (75)

V románu padesátých let sloužila psychologie hrdiny většinou jen k motivaci činu a rozhodnutí. Na tom bylo založeno rozvíjení dějové linie i „vnitřní“ hrdinův vývoj. Škvoreckého vypravěč zobrazuje svět *evokací vlastních představ*. Rezignuje tudíž na vnější vztahy. Neplýtvá energií na to, aby se „vysvětlil“, motivoval, aby odhalil případné rozpory mezi vlastními výroky a jednáním. Jeho „hrdinství“ spočívá ve vnitřní, mravní opravdovosti zpovědi, nemá jednoznačnost činu a navenek se může jevit jako zcela „nehrdinské“, pasivní.

Odpsychologizováním hrdiny a uvolněním přímé závislosti postavy na realizaci syžetu vrací se příběh k některým základním epickým momentům, jež jsou příznačné pro moderní prózu.

Schopnost spojovat myšlenky a události s intenzivním lyrickým cítěním přírody a kosmu, jež je charakteristickým rysem vypravěčova podání, dává této epice nový životní prostor. Bezprostřední cítění je vlastně jen impulsem k evokaci hlubšího životního zážitku, filosofie či mýtu, jímž hrdina-vypravěč reaguje na banalitu bytí. Monotónním rozvíjením epické linie se aktualizuje *motiv času*, jenž je zároveň pojítkem přítomnosti a zároveň vzbuzuje pocit osudové neuprosného plynutí.

Obraznost vypravěče opírá se dále o rekonstrukci událostí v paměti. Parodický, kritický plán je překrýván plánem širším, všestrannějším, uměním vypravěče vnímat svět prostřednictvím vzpomínky a kouzelné nostalgie snění.

Znovu si připomeňme náladu blues, o níž jsme se zmínili při hledání pramenů Škvoreckého džezové inspirace: „... zdálo se mi, že přede mnou není už nic tak skvělého, nic tak senzačního, nic tak nazlátlého a v zlatých rámech vzpomínek. To všechno, co jsem prožil, bylo hezké a šťastné. To, co jsem zrovna žil, ta lítost a zoufalství, v němž jsem vězel, bylo blbé. Ale sotva jsem to prožil, už to bylo krásné. Takové to bylo vždycky. Věděl jsem to. Věděl jsem to zatraceně dobře, že člověk nemůže být nikdy šťastný, protože štěstí je skrz naskrz věcí minulosti.“ (309)

Vrcholný estetický účín vyprávění spočívá tedy v nostalgii, s níž je opěvována krása okamžiku, jenž prchá, i marlost touhy, snažící se zadržet nezadržitelnou proměnu hodnot vnitřní opravdovostí citu. Nejvlastnější hodnoty života spočívají v jeho *jednotě, celistvosti, v touze po harmonii*.¹¹

Monotónní epická linie, vyznačená v hudebním vyznění věty, je spolu s maskou vypravěče nejdůležitějším činilem významové výstavby románu. Pochopíme-li stále a stále opakovaný motiv „takový byl život: džez, dívky a vzpomínky“ jako dominantní znak vypravěčovy sebeironické masky, *spojující v sobě nostalgii snění s přesností a věcností pozorování*, získáme klíč k celému dílu. Jednota života a upřímnost zpovědi, epicky vyjádřená vypravěčem, jeho vzpomínkou, sněním a sebepozorováním, kontrastuje s vnější, *konjunkturální*, a tudíž zcela *absurdní aktivitou přerodu*, s „hrdinským“ patosem, jenž zakrývá mravní nicotu vnější přízrakovosti.

Škvoreckého román je pokusem využít subjektivizovaného vyprávění k zobrazení mravního charakteru člověka stojícího na rozhraní dvou epoch. Vypravěč, oscilující mezi

¹¹ Subjektivizace času motivuje nejen rozčlenění epického celku (8 dní rovná se 8 kapitol), ale je i osnovou kompozice. Nejkratší kapitola (pondělí, které strávil Danny na lůžku) je sice dějově nejchudší, ale významově téměř nejbohatší.

pólem snu a životní každodennosti, vyvolává *hodnotící* aktivitu, jejíž zásluhou nabývá dějinný převrat charakteru mravní zkoušky.

III

Tajemství evokace niterných pocitů patří k nejvýraznějším rysům moderní epiky. Je magickým zaklínadlem, jehož mocí se probouzí sám génius epiky, „mohutný a majestátní duch, expanzivní, bohatý na život, široký jako moře, vlnící se ve své jednotvárnosti, současně velkolepý a přesný, zpěvný a moudře rozvázný“ (Th. Mann). Zvýznamnění intimní každodennosti, využití subjektivně angažované zpovědi k zobrazení společenského dění nebo postavení člověka ve světě bývá velmi často skutečně vyprávěním v prvé osobě, ztotožněním vypravěče a autora románu. V současné situaci románu, která je charakterizována „ztrátou vypravěče“, atomizací skutečnosti a jejím odcizením člověku, je tento způsob vyprávění pokusem najít nové možnosti, obrodit románový žánr. Na rozdíl od románu předchozí epochy nerozděluje se vyprávění na oblast intimní a veřejnou, občanskou a sentimentální. Překonává se i omezení psychologických postupů, jež spočívá v izolaci psychického stavu jedince od společenských vztahů. Autentičnost osobního zážitku vytváří novou dimenzi pravdivosti, která překonává možnosti dosavadní literární tradice.¹² Hodnotící akcent získaný subjektivizací vyprávění se zvyšuje sebeironickou maskou, hrou mezi přibližováním a distancí, již se autor k vypravěči hlásí a současně se mu vysmívá.

Epickou aktivitu takového postupu lze kombinovat s historickým syžetem, když se vyprávění zaměřuje ke klíčovým okamžikům, k převratným událostem, znamenajícím zlom dvou epoch. (Srovn. např. Bøllovu novelu První a poslední

¹² Je známo, že např. Babel psal většinu svých črt ze sbírky Rudá jízda podle skutečných historických faktů a z vlastní zkušenosti. To nikterak neoslabuje, nýbrž naopak zesiluje význam jeho básnického umění.

den války.) Také Škvorecký soustřeďuje Dannyho vyznání k historickým dnům, 4.–11. 5. 1945, které vyznačují konec nacistické okupace a příchod Rudé armády.

Šíře tohoto záběru ovšem přesahuje hranice parodického námětu i zvoleného vypravěčského postupu. Román – analýza životního pocitu stává se pod tlakem zobrazeného historického dění analýzou doby, románem, v němž chtě nechtě vyvstávají nečekaní hrdinové: dějinné události. V těchto i podobných případech, užijeme-li slov Th. Manna, „má dílo vlastní ctižádost, která může autorovu daleko převyšovat“. (Spisovatel a společnost str. 225) Je třeba říci, že Dannyho citová zpověď není jen nezávaznou snovou evokací. Zvláště na některých místech, jako jsou vzpomínky z dětství na židovského učitele, nebo vložené vyprávění Lexy o milostném setkání s nacisticky smýšlející dívkou, objevuje se hodnotící akcent, reagující na dějinnou skutečnost prostřednictvím společensko-mravních kategorií, jako je např. soucit, svědomí apod. Pozorujeme-li Dannyho vyprávění z tohoto úhlu, zjistíme, že téma mravní zkoušky netýká se jen zakřiveného obrazu měšťáků, ale i vypravěče samého. Dannyho pocity jsou zároveň i výrazem jeho vlastních rozpaků i rozporů, objevujících se spolu s revolučními událostmi. Příběh nám totiž odkrývá momenty, jež nestačí zakrýt ani dandyovská maska, ani dávka sebeironie, zesměšňující naivní chlapeckou ohraničenost Dannyho názorů. Právě v okamžiku, kdy nemůže nepozorovat růst nové spontánní energie, kdy se ocitá mezi osvobozenými zajatci, běženci a rudoarmejci, zrazuje ho nedostatek spontánnosti, cizí jeho zjištěná citlivost. „Ano, bylo to samozřejmě dobré, že je po Němcích, ale neměl jsem z toho zdaleka tak bláznivou radost, abych dokázal řvát. Nemohl jsem se k tomu donutit. Nebyl jsem dost spontánní.“

Neschopnost účastnit se spontánně davového hnutí, jež je vyvoláno dějinnou proměnou, jistě souvisí s Dannyho pocity „trabli“ v milostném ohledu. Je tu ovšem i jiná stránka věci. Škvoreckého hrdinovi tváří v tvář nové skutečnosti náhle chybí obranná, sebeironická maska. Své individu-

alistické citění, postoj diváka stojícího stranou, pociťuje jako osudové rozpolcení, jako bolestně tragické vyřazení: „Vždycky jsem musel někam jít, když se mi chtělo zůstat, a vždycky jsem musel zůstat, když by bylo skvělé někam jít. Do všeho mi vždycky něco přišlo, ale to jsem byl já. Ano, snad jsem na to doopravdy nebyl udělán, ani na lásku, ani na štěstí, ani na nic. Byl jsem udělán na to nějak si to odžít. Někak si to odžít a vidět to a být v tom.“

Někak si to odžít. Trpce prožívat zakletí svého pocitového okruhu. Jako by byl Danny svou senzibilitou dohnán k tomu, aby svůj životní pocit vyjádřil melancholií a nostalgií, spojenou se ztrátou všeho špatného, ale i krásného v životě, který odchází, a aby tuto náladu přenášel i na čas, který přijde. Někak si to odžít a vidět to. Jako by pro schopnost přesně pozorovat ztrácel možnost svobodně vyžít svůj pocit, v určitém okamžiku a v jisté situaci, možnost, která se otevírá jen *splynutím vlastních prožitků s prožitkem druhých*: „Anebo jsem byl jen sám a trpěl jsem depresivní melancholií, jak tomu říkali, a život měl nějaký smysl, jenže já jsem byl jen živoucí mrtvola. Všichni jsme byli živoucí mrtvoly. Já, pan Kaldoun, pan Moutelík. Udělali ze mě živoucí mrtvolu, a bůhví, neviděl jsem, jestli je někde nějaká živá voda, která mě vrátí životu.“ (335)

V jeho spíše tušených než uvědomělých sympatiích k novému životu není zachycena radost, nýbrž stesk. Stesk nejen z minulosti, ale i z budoucnosti, stesk z osamocení, který se může jevit i jako skrytá, romantická a neuskutečnitelná touha *po nových sociálních kontaktech, po nových životních formách*: „... mně se v této chvíli po něčem hrozně zastesklo, nevěděl jsem po čem, po životě snad, čert ví, nebo po Ireně, po životě nějak jiném než byl tenhle“. (356)

Převládající motiv nostalgie je výrazem napětí mezi monotónní intonací, která je dominantním znakem vyprávění, a mezi dynamismem společenského pohybu, který nutně, jako reakce na povahu příběhu a líčené životní zkušenosti, do díla vstupuje.

Nejde ovšem o to, abychom kladli na tohoto hrdinu tra-

diční požadavky „prerodu“.¹³ Danny, vydaný svým bezprostředním pocitům a zakletý melancholií protektorátní, totálně nasazené mládeže, nemohl zradit Dannyho – vypravěče kostelecké revoluce. A Danny vypravěč i vypravěčská maska, plnicí svou roli vůči parodovanému tématu, nemohl se radikálně přerodit, aniž by ztratil sám sebe.¹⁴

Stane se, že ctižádost příběhu překračuje hranice vyprávění.

Ve víru revolučních dějů snímá Danny masku svého dandysmu, dokonce zjevněji a výrazněji než v ohledu milostném. Příběh realizuje motiv „skutečného“ skrytého hrdinství, motiv běžící po strohé dějové linii, která už neparoduje „hru na revoluci“, ale nese rysy chlapecké romantiky. Jakmile z „revolučního“ sklepení vyleze začerněný, gangsterský Přema, od okamžiku, kdy se „jde do toho“, až po vyřízení německého tanku a stydlivé zamlčení vlastního jména před osvoboditeli má vývoj syžetu povahu dobrodružné četby. Psychologická motivace Dannyho „skrytého hrdinství“ spočívá většinou ve vágních stereotypech jako „chtělo se mi, zachtělo se mi být přítom“ apod.¹⁵

Stržen bojem, opojen jeho rušností, rytmem a rizikem dobrodružství, zapomíná Danny na svou melancholickou náladu, dokonce i na Irenu. Je to jen okamžité ohlušení, nikoli zlom vnitřní, povahový. Jakmile vlna vzrušení opadne, objevuje se opět základní citový stav, nostalgická melancholie. Život po revoluci se mu dále jeví jen jako „nová, nově marná kapitola věčně stejného života“.

Evokace životní stálosti, která pomáhá distancovat se od

¹³ Krátkozrakost takového požadavku, nečinícího rozdíl mezi vyjádřením tendence v agitce a v uměleckém díle, vystihl Bertolt Brecht. V doslovu ke své hře napsal, že není důležité, zda Matka Kuráž pochopí, jakou bídu jí přinesla válka. Důležité je, aby to pochopil divák.

¹⁴ Vystihl to Z. Heřman v citovaném článku: „Vypravěč odkrývá celou svou osobnost, aniž by vlastně chtěl. Nemůže jinak: skladba je v proudu a jeho improvizace, jeho sólo ho zrazuje.“

¹⁵ Tzv. autentické vyprávění nevylučuje samo o sobě dějovou fabuli. Ba naopak. Důvěra ve vyprávění, získaná věrností detailu, je často nejlepším předpokladem pro volné rozvíjení fabule. To znala poetika pohádek, a chceme-li zůstat v rámci já-vyprávění, i příběhy Barona Prášila.

příliš snadného společenského a mravního prerodu, vzdaluje Dannyho dynamismu událostí, bere mu možnost stejně bezprostředně, spontánně, a tudíž i přesně nazírat na hybné síly dění. Dav se mu mění v bezvarou masu. Odcizené, mytizované se mu jeví i síly, s nimiž chce sympatizovat (komunisté zde vystupují jako moudří, dobří démoni), odcizená, mytizovaná je i víra v budoucnost. (Oni, mladí, to zařídí lépe – 264 a d.)

Dynamismus společenských zvrátů cítí Danny jako osudovou nutnost, kterou třeba brát tak, jak je, kterou možno přijmout, ale s níž se nelze vnitřně ztotožnit.

Z hlediska vnitřní struktury díla vzniká *rozpor mezi branicemi námětu a vypravěčského postupu*. *Vypravěčova nostalgia, založená na pocitu stálosti, neměnné trvalosti života, není s to vystihnout dynamickou povahu skutečnosti, aniž by způsobila odtržení složky dějové od pocitové, naziřací.*¹⁶

Drama vnitřního prerodu hrdiny, bohatá dialektika individuálních a kolektivních pocitů, nabývá povahu moralismu, mění se v sled morálních postojů.

Mnohovýznamností svého vypravěčského podání, dramatickým, byť i problematickým laděním příběhu ve vztahu k dobovému pozadí, nastoluje Škvorecký otázky, které jeho dílu dávají novou aktuální platnost. Je to především lidská složitost vypravěče, jeho „nehrdinská“ pocitová intimita, která je obranou proti zjednodušujícím schémátům, iluzím a frázím, proti velikašskému patosu společenské proměny. „Neboť sám člověk je tajemství,“ praví Thomas Mann, „a každá lidskost spočívá v účtě před tajemstvím člověka.“

Důsledkem takového přístupu je sklon vidět mravní a charakterovou jistotu v akcentu na *stálost, životní a pudo-*

¹⁶ Tento rys snad souvisí i s okolnostmi, kdy román vznikl; je datován říjen 1948–1949, vychází až v roce 1958. Bylo lze předpokládat, že společensko-kritický osten, namířený proti měšťáckým mýtům, bude pochopen jako výsměch mýtům a iluzím vůbec. Dannyho činy mají potvrdit logiku vyprávění, mají působit jako mravní ospravedlnění jeho „neangažovanosti“, rozpolcenosti, neuvědomělosti. V druhém vydání je tento apologetický ráz ještě zesílen (srov. str. 241, 2. v.)

*vou podstatu člověka, což bývá spojeno někdy s mytizací
hybných sil společenských.*

Básnický sugestivním položením otázky vybízí tak Škvoreckého román k prověření dobových iluzí o samozřejmosti a samočinnosti dějinného pokroku, iluzí, které jsou vzhledem k současným vědeckým poznatkům neudržitelné. Zároveň však dílo svou rozporností ukazuje i na to, že dynamickou skutečnost nelze vidět jako nehybnou moralitu, ani jako realizaci abstraktních ideálů, ale jako konkrétní předmětnou lidskou činnost. Bez bezprostředního vztahu v této předmětné praxi nelze porozumět ani událostem a činům, odhalujícím smysl společenského dění.

Ve vývoji naší poválečné literatury je Škvoreckého román významným mezníkem. S nebývalou intenzitou nastoluje hodnoty pravdivosti, upřímnosti a citové spontánnosti literárního výrazu, a svou subjektivní angažovaností je přímou polemikou s ilustrativním „zobrazováním“ objektivních historických dějů a společenských autorit, jak bylo zvykem v padesátých letech.

Z výdobytků moderního vypravěčství vytěžil Škvorecký umění jemně odstínit duševní stavy ve chvíli nejvyšší rozjítřenosti, v okamžiku citového dospívání. Jeho Danny není silný v tom, „jak promítá navenek předmět svých tužeb, ale v tom, jak se pokouší vyloupnout z uplynulých let pevnou usedlinu zvyků, vášní, které by mohl považovat za charakteristické a stálé“ (M. Proust). Připomeňme ještě tvořivou schopnost vypravěče, jeho umění prolnout nostalgickou melancholií a evokaci minulosti vzrušenou bezprostřední citovostí, která je vyjádřena láskou k dzezu, k citění mladého člověka, a která je vyslovována splývavou melodií jeho hudebně laděné věty: „Vstal jsem, pozdvihl jsem slavnostně saxofon a rozvzlykal jsem se na počest vítězství a konce války, na počest tohoto města a všech jeho krásných dívek a na počest veliké, bezedné, věčné, pitomé, krásné lásky.“ (363)

V tom smyslu vede Škvoreckého román nadále svůj dialog mezi pravdou a krásou jako každé umělecké dílo.

Milana Kundera hra na vypravěče

Milan Blahynka