

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Václav Junek

Prózy Josefa Škvoreckého v překladech Paula Wilsona

Novels of Josef Skvorecky in translations by Paul Wilson

Praha 2023

Vedoucí práce: doc. Mgr. Michael Špirit, Ph.D.

Poděkování:

Děkuji panu doc. Mgr. Michaelu Špiritovi, Ph.D. za pomoc a odborné vedení práce.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 10. května 2023

Václav Junek

Klíčová slova (česky)

Josef Škvorecký, Paul Wilson, Tankový prapor, Příběh inženýra lidských duší, Scherzo capriccioso, kompozice

Klíčová slova (anglicky):

Josef Skvorecky, Paul Wilson, The Republic of Whores, The Engineer of Human Souls, Dvorak in Love, composition

Abstrakt (česky):

Tato práce si klade za cíl komparaci tří románů Josefa Škvoreckého – Příběh inženýra lidských duší, Scherzo capriccioso a Tankový prapor – s jejich anglickými překlady od Paula Wilsona a popis rozdílů v jejich kompozicích. V případě překládání Scherza capriccioso si Paul Wilson všiml, že román obsahuje dva základní čtenářské horizonty – jeden zaměřený na čtenáře z českého kulturního kontextu, druhý na čtenáře z anglo-amerického kulturního kontextu – a při překládání zasáhl do výstavby románu tak, aby výsledné vyznění přizpůsobil angloamerickému publiku. S tímto Wilsonovým přístupem na zřeteli zkoumáme i další překlady. Výsledkem práce má být příspěvek ke zkoumání díla Josefa Škvoreckého coby autora tvořícího pro dva kulturní kontexty.

Abstract (in English):

The aim of this thesis is the comparison of three novels by Josef Škvorecký – Příběh inženýra lidských duší, Scherzo capriccioso and Tankový prapor – with their English translations by Paul Wilson and the description of the differences in their composition. In the case of the translation of Scherza capriccioso, Paul Wilson noticed that the novel contains two basic reading horizons – one aimed at readers from the Czech cultural context, the other at readers from the Angloamerican cultural context – and when translating he intervened in the narrative discourse of the novel so that the resulting tone adapted to an Angloamerican audience. With this approach of Wilson's in mind, we also examine two other translated novels. The work is intended to be a contribution to the investigation of the work of Josef Škvorecký as an author creating for two cultural contexts.

OBSAH

ÚVOD (JOSEF ŠKVORECKÝ MEZI DVĚMA SVĚTY)	10
1. ENTRTEJNMENT NA STARÁ TÉMATA O ŽIVOTĚ, OSUDU, SNĚNÍ, DĚLNICKÉ TŘÍDĚ, FÍZLECH, LÁSCE A SMRTI.....	15
1.1 PŘÍBĚH INŽENÝRA LIDSKÝCH DUŠÍ.....	15
1.2 INŽENÝR LIDSKÝCH DUŠÍ.....	28
2. VESELÝ SEN O DVOŘÁKOVI.....	32
2.1 SCHERZO CAPRICCIOSO	32
2.2 ZAMILOVANÝ DVOŘÁK	41
3. FRAGMENT Z DOBY KULTŮ	49
3.1 TANKOVÝ PRAPOR	49
3.2 REPUBLIKA DĚVEK	59
ZÁVĚR.....	64
SEZNAM LITERATURY.....	66

ÚVOD (Josef Škvorecký mezi dvěma světy)

Téma této práce částečně navazuje na naši závěrečnou práci z bakalářského studia, v níž jsme se zabývali výstavbou dvou historických románů Josefa Škvoreckého, jež napsal v osmdesátých letech. Jde o tzv. americké romány *Scherzo capriccioso* (1984) a *Nevěsta z Texasu* (1992).

Během bádání nad formální výstavbou těchto próz jsme se setkali s textem překladatele a bohemisty Paula Wilsona *Radost z překládání aneb od Scherza capriccioso k Zamilovanému Dvořákovi*, v němž autor pojednává o překládání *Scherza capriccioso* do angličtiny. Už překlad literárního díla do jiného jazyka se dá považovat za vznik díla nového. Paul Wilson, jak sám ukazuje, však v tomto případě šel za hranice běžné práce překladatele, a text neprošel pouze převodem do jiného jazykového systému. K výrazným změnám – mnohdy fatálním – došlo totiž během překládání i u formálního uspořádání textu.

Wilson poukazuje na to, že Škvoreckého román *Scherzo capriccioso* obsahuje cosi jako dva kulturní čtenářské horizonty – jeden sjednocený motivy odkazujícími do českého kulturního kontextu, druhý soustředěný na motivy z kontextu angloamerického. Překlad románu – konkrétně jde o přeskupení pořadí kapitol – dává více vyniknout oněm angloamerickým motivům, čímž činí z textu překladu *Dvorak in Love* „skutečně americký román“.

Sam Solecki ve studii *Where is my home?* poukazuje na to, že tyto dvě kultury byly ve Škvoreckého tvorbě přítomny už od samého začátku. Prvky angloamerické západní kultury se v jeho prózách objevují především vlivem jeho celoživotní fascinace jazzovou hudbou, hollywoodskou kinematografií a americkou literaturou. Ve své monografii o Škvoreckém poukazuje Solecki na to, že už román *Zbabělci* (1958) je psán jako próza s internacionálním potenciálem, ačkoliv jeho látka je ryze česká. Jako důkaz uvádí několik příkladů: přítomnost hlavních myšlenkových proudů dvacátého století (katolicismus, humanismus, fašismus, komunismus), odkazy k americkým filmům, epigrafy z cizích autorů, množství národnostních skupin, které se ve fikčním světě objevují, a množství využitých jazyků v textu knihy (Solecki 1990).

Zároveň ale Solecki dělí Škvoreckého dílo na periodu českou a exilovou, kdy podle něj prózy napsané v Česku k Západu pouze poukazují, zatímco ty z exilové periody jako by už byly psány s péčí o budoucí překlady do angličtiny. „*In the manner of speaking, Anglo-American culture is the tacit subtext of his novels when they are published in Czech, while*

Czech culture is the subtext of the translations. In both cases, we have fiction oscillating between two languages and two cultural traditions (...) (Solecki 1994, s. 31).

K západnímu světu tak odkazuje už Škvoreckého autobiografická linie, která je vystavěna na kulisách české historie 20. století. Na pozadí historie Československa mezi dvěma totalitními režimy však měly tyto motivy odkazující k západní kultuře úplně jiný význam než ve Škvoreckého exilových románech, počínaje románem *Příběh inženýra lidských duší* (1977).¹ Jak uvádí Škvorecký ve svých esejích, západní kultura byla v časoprostoru, do něhož zakotvuje události své autobiografické linie, vnímána především jako vyjádření odporu vůči vládnoucím totalitním režimům (Škvorecký 2004).

Jiří Trávniček k tomu dodává, že Škvorecký se k angloamerickému kontextu přiklání i svou poetikou: „žádný překotný modernismus a experimentátorství, žádné symbolicky modelové konflikty, ale spíše spolehnutí se na empirii a detail, tedy starý dobrý a poctivý realismus jako základ, ze kterého je možno tu a tam se odpoutat k nějaké té novotě v kompozici (*Příběh inženýra lidských duší*, *Scherzo capriccioso*) či ve způsobu, jímž je vedeno vyprávění (*Bassaxofon*)“ (Trávniček 2005, s. 32). Podle Trávnička se navíc Škvoreckého prózy blíží anglo-americké tradici i svou rozostřenou hranicí mezi vysokou literaturou a literaturou určenou pro rekreačního čtenáře.

Michael Špirit během konzultací nad touto prací poukázal na to, že k podobným změnám, jako v případě *Scherza capriccioso*, došlo i u překládání dalších Škvoreckého próz, vždy však šlo o zásahy provedené buď překladatelem po konzultaci s autorem, nebo ve spolupráci autora s americkou redaktorkou. Zaměříme se proto na komparaci tří próz a jejich anglických překladů a ukážeme tři přístupy, jakými bylo do originálních textů zasáhnuto. Konkrétně půjde o romány *Příběh inženýra lidských duší* a jeho anglojazyčný protějšek *The Engineer of Human Souls* (1984), román *Scherzo capriccioso* a překlad *Dvorak in Love* (1986) a prózu *Tankový prapor* (1971) a překlad *The Republic of Whores* (1993).² Jednotlivými prózami se budeme zabývat v pořadí, v jakém byly uváděny do anglofonního kontextu, nikoliv podle chronologie vzniku originálů.

¹ Prvním románem, který Škvorecký napsal v exilu, je sice *Mirákl* (1972), téma exilu však autor tematizuje až v románu následujícím.

² Mimo to Wilson přeložil ještě Škvoreckého *Prima sezónu*, *Mirákl*, *Obyčejné životy*, *Konec poručíka Borůvky* a *Návrat poručíka Borůvky*.

Zmínili jsme se již, že při překládání *Scherza capricciosa* šlo o zvýraznění anglo-amerických motivů. Zkusíme tedy prozkoumat, zda i u ostatních zkoumaných románů lze nalézt napětí mezi motivy odkazujícími do dvou zmíněných kulturních kontextů.

Důležitým postupem ve Škvoreckého poetice je metoda koláže, kdy autor vytvoří několik na sobě nezávislých příběhových pásem s vlastní logikou a pointou, které poté rozdělí na menší části a zkomponuje je dohromady v jeden text. Poprvé tento postup použil Škvorecký při psaní románu *Mirákl*: „*Udělal jsem to tak, že jsem si všelijaké epizody, konverzace a wisecracky napsal na kousky papíru, a pak jsem postupoval, jako když se skládá tak zvaná jigsaw puzzle – ty obrazy, rozřezané na stovky nepravidelných střepů, jejichž skládáním lze zabít čas určený ke chřipce. Na koberci jsem šoupal lístečky sem tam, snažil se je dostat do takového sousedství, kde by dávaly smysl*“ (Škvorecký 1997, s. 235).

Budeme-li zkoumat chronologický vývoj Škvoreckého přístupu k výstavbě jeho delších próz, zjistíme, že tyto texty se postupem času plynule vyvíjejí od jednoduše organizovaných textů, až po stále komplikovaněji vystavěné kompozice poskládané z mnoha vzájemně se prostupujících příběhových pásem.

Výstavba Škvoreckého prvního románu *Zbabělci* je stylizovaná do podoby deníkových záznamů, které v časové a dějové návaznosti zachycují několik posledních dnů protektorátu. Každému z dnů odpovídá jedna z osmi kapitol.

Vyprávění prózy *Konec nylonového věku* (ps. 1950, vyd. 1967) se rovněž vyznačuje řazením událostí v časovém a dějovém pořádku. Avšak narací si mezi sebou opakovaně předává šest vyprávěcích perspektiv.

V románu *Lviče* (1969) dochází k jiném stylistickému vývoji. Text rozdělený do sedmnácti oddílů je totiž směsicí několika žánrů – ve vyprávění v první osobě se postupně střídají motivy milostného příběhu, detektivky a satiry

Rok vydání *Tankového praporu* (1971) řadí tuto prózu do období, kdy se Škvoreckého próza postupně začíná více komplikovat. Román však byl dopsán už v roce 1954, a vykazuje tak rysy Škvoreckého rané poetiky. Každá z devíti kapitol představuje nesouvislý děj chronologicky poskládaný z dílčích situací z prostředí vojenské služby z období stalinismu.

Výraznější vývoj ve Škvoreckého výstavbě próz sledujeme v románu *Mirákl*, který je poskládan ze tří dějových linií, každá s jiným časovým ukotvením. Tyto tři dějové linie jsou rozděleny na kratší části, jež autor promíchal a sjednotil vypravěčem v první osobě. *Mirákl* lze považovat za první Škvoreckého textovou koláž.

V našem výčtu Škvoreckého větších próz následuje Prima sezóna (1975), text poskládaný z šesti autonomních oddílů sjednocených v postavě vypravěče v první osobě.

Následující román *Příběh inženýra lidských duší* je rozdělen do dvou časoprostorů – jeden soustředěný v Kostelci během protektorátu, druhý v Kanadě v sedmdesátých letech. Obě časové roviny rozdělné na menší fragmenty jsou propojené vypravěčem v první osobě. Tuto koláž navíc doplňují dopisy adresované vypravěči, které vyprávění obohacují o polyperspektivnost.

Ve Škvoreckého prózách, které autor psal v osmdesátých letech, se jejich výstavba komplikuje ještě více. *Scherzo capriccioso* je poskládané jako mozaika kapitol se samostatným dějem, který je pokaždé vyprávěný jiným vypravěčem. Většinou je navíc každá z kapitol rozdělaná na vícero dějových pásem, opět rozsekaných na menší úseky.

Tendence k fragmentárnosti Škvoreckého próz za využití postupu koláže vrcholí v románech *Nevěsta z Texasu* a *Obyčejné životy* (2004). Text *Nevěsty z Texasu* působí jako kolážová mozaika několik promíchaných a vzájemně se prostupujících příběhů. Próza *Obyčejné životy* s podtitulem „Novela pro stále čtenáře“ je rozdělená do dvou kapitol, v nichž vypravěč paralelně vine několik narativních linek. Každá z kapitol má svůj synchronní vyprávěcí stav, na nějž se asociativně větví vypravěčovy četné reminiscence.

Podle Lubomíra Doležela je kolážovitost románové výstavby, k níž postupně Škvorecký inklinuje, jedním z hlavních postupů postmoderní poetiky. Doležel tvrdí, že hlavním principem postmoderní poetiky je aleatorická technika, která „*generuje text, ve kterém jsou konvenční, logické, sémantické a syntaktické vztahy mezi výrazy nahrazeny sledem čistě náhodným. Aleatorická výstavba textu je gigantický projekt nejen postmoderní literatury, ale všech druhů moderního umění. Náhoda jako obecný konstrukční princip rozmetává všechna omezení vložená na různá umění: koherenci textu a vyprávění v umělecké literatuře, harmonii barev a spojitost obrysů v malířství, tóniny a akordy v hudbě*“ (Doležel 2014, s. 164).

Jak Doležel dále uvádí, v samotné koláži je princip aleatoriky využitý k práci s delšími textovými úseky, než jsou slova nebo slovní spojení, tedy s fragmenty textu, kratšími či delšími pasážemi nebo epizodami příběhu, což je v podstatě tentýž postup, který zmiňujeme výše ve Škvoreckého citaci popisující jeho práci na *Mirácklu*.

Výše načrtnutý vývoj Škvoreckého románové poetiky nás může vést k tomu, abychom ho interpretovali jako postupný příklon k postmoderní literatuře, postupný příklon k přetržitosti, fragmentárnosti, tékavosti a polyperspektivnosti. To jsou rysy, jimiž se v této

práce budeme zabývat. V případě Doleželem zmíněné aleatoričnosti to však neplatí, protože ta je u Škvoreckého pouze povrchovým jevem.

U Škvoreckého metoda koláže sice komplikuje čtenářovo vnímání a na první pohled jeví známky nahodilosti. Jak ale poukazuje Wilson, Škvorecký vedle sebe klade různorodé postavy, události a časoprostory a vytváří mezi nimi nové souvislosti. *„Navenek se časové přesuny ve Škvoreckého románech sice mohou podobat tomu, jak s časem nakládá experimentální francouzský nový román nebo některé postmoderní práce, ale ve skutečnosti s těmito typy textu nemají nic společného. Jejich základem je spíše realismus paměti, který vychází z toho, jak paměť skutečně funguje, a který tedy nedbá na chronologii, ale jeho logika je přesto srozumitelná každému, a nemusí to být ani literární vědec“* (Wilson 2005, s. 363).

Škvorecký používá metodu koláže taktéž jako hru s literárním tvarem, kdy dekonstruuje prvky původní linearity na menší prvky, jež spojuje do nových souvislostí, nového chápání; vytváří mezi nimi nové vztahy postavené na paralele, kontrastu, metafoře, konotaci apod., což jsou v případě Škvoreckého pozdějších románů hlavní organizační principy jejich narativních struktur.

1. ENTRTEJNMENT NA STARÁ TÉMATA O ŽIVOTĚ, OSUDU, SNĚNÍ, DĚLNICKÉ TŘÍDĚ, FÍZLECH, LÁSCE A SMRTI

1.1 Příběh inženýra lidských duší

Román *Příběh inženýra lidských duší* psal Josef Škvorecký během let 1975–1977. Česky vyšel poprvé v roce 1977 v torontském Sixty-Eight Publishers ve dvousvazkovém vydání. V Československu vyšel román poprvé v roce 1992 v nakladatelství Atlantis, opět ve dvou svazcích.

Pro práci s českým zněním románu jsme zvolili druhé vydání z roku 1989, taktéž vydané v exilovém nakladatelství manželů Škvoreckých.

Titul románu je možné vzhledem k jeho obsahu vykládat minimálně dvěma způsoby. Oba ovšem vycházejí ze Stalinovy vize spisovatele coby „inženýra lidských duší“, tedy umělce, který bude svou tvorbou vychovávat lid k ideologickému předobrazu vládnoucího režimu. Jedním z těchto „inženýrů“ je v jistém smyslu postava Lojzy, který v dopisech určených vypravěči vypráví svůj příběh, v němž se na samém konci domnívá, že se stal právě režimním spisovatelem. Druhým „inženýrem“, jehož příběh román předkládá, je samotný vypravěč Danny Smiřický, jehož literární tvorba je naopak oficiální garniturou vyřazována z knihoven. Vydáme-li se cestou tohoto výkladu, můžeme skončit u paralelního vztahu, kterou titul mezi těmito dvěma postavami vytváří.

V podtitulu „Entrtejnment na stará témata o životě, osudu, snění, dělnické třídě, fízlech, lásce a smrti“ se Škvoreckému podařilo vystihnout několik hlavních témat knihy. Označení „Entrtejnment“ je však na místě číst ironicky, neboť tak lze v duchu Grahama Greena označit rekreační četbu. V případě tohoto románu plného vážných témat a nešťastně uzavřených příběhů však čtenář dostane pravý opak.

Škvorecký v románu těží z toho, že je nejenom autorem „vysoké“ literatury, ale i literatury žánrové. Jak poukazuje Helena Kosková, Škvorecký je spisovatel, který působí dojmem „*lehké přístupnosti a je mnohými považován za tradičního realistu, či dokonce za autora jedné knihy, Zbabělců. Ve skutečnosti jsou realistické scény a dialogy jen stavebními kameny velice složité kompozice a text je jen povrchovou vrstvou hlubokých podtextů*“ (Kosková 2004, s. 155).

Text vydání obsahuje množství paratextů, z nichž zmíníme především věnování „*Mojí nakladatelce*“. Komu je toto věnování určené, není úplně jasné. V první řadě nás může

napadnout, že věnování je směřováno od samotného autora k jeho manželce Zdeně Salivarové, která měla, jak Škvorecký zmiňuje například ve vzpomínkové knize *Samožerbuch*, nejen hlavní úlohu na provozu exilového nakladatelství, ale navíc s nápadem na jeho založení sama přišla. Dedikaci však lze číst i s ohledem na fikční svět románu. Hlavní postava a vypravěč Danny Smiřický je totiž rovněž exilovým spisovatelem, jemuž jeho knihy vychází u exilové nakladatelky Santnerové.

Samotný text románu otevírá trojice citátů v podobě básní od Viktora Dyka, Williama Blakea a Aristofana. Všechny tři zrcadlí některé z témat či některý z postupů, které autor při psaní *Příběhu* využil.

Dykova báseň „*V dny přišed smutné, oddal jsem se smíchu, oddav se smíchu, byl jsem tesklivý*“ koresponduje s dvojí polohou vyprávění, v níž se dialekticky střetává komické s tragickým, jedna nádoba se přelévá do druhé, tíha tragického je v jedné chvíli vyvážena komikou, která je vzápětí opět přebita fatálností tragédie lidského života. Román pojednává o tragických událostech mnoha lidských životů na pozadí historických událostí 20. století; zároveň však jako protiváhu staví humorné a komické situace.

Verše Williama Blakea: „*Generalizovat znamená být Idiot. Partikularizovat je jediný znak Hodnoty. Obecné vědomosti jsou ty vědomosti, které mají Idioti*“ ilustrují jinou oblast myšlení, kterou Škvorecký ve své tvorbě razí. Tou je neochota přijmout jakékoliv zobecnění jako postup pro popis lidského života. To vidíme už ve Škvoreckého předchozích románech, kde pomocí vypravěčské perspektivy v první osobě pojednává o velkých historických událostech nikoliv tak, jak je předkládají objektivní dějiny, nýbrž perspektivou každodenní reality zakusované konkrétním jedincem. V *Příběhu* navíc pohled na dějiny doplňuje několik dalších vyprávěcích perspektiv.

Třetím mottem románu je Aristofanova báseň „*Pojďme a přemýšlejme o generacích Člověka. Stvořen jsa z prachu a hlíny, bezmocný, tápavý; chřadne, jak listí na podzim uvadá, bezkřídlý stín, ztracenec, prelud určený k smrti, sen.*“ Zde máme naopak motto, jež zachycuje lidský život v jeho nejširší obecnosti, a to tak obecné, že z něj lze suspendovat jakýkoliv dějinný běh. I to Škvorecký v *Příběhu* částečně dělá. Autor sice vytváří fikční svět vystavěný za pomoci historických kulis, ale zabydluje ho postavami, jež se ocitají v situacích, jejichž opakováním a schematičností je vytvářen dojem až mytické struktury archetypálních dějových modelů.³

³ Mýtem v moderním románu se zabýval například Jeleazar Moisejevič Meletinskij, který zkoumá obrození mýtu ve 20. století a to, jak se znovuzrození mýtu projevuje v literatuře. Jedním z jeho poznatků je právě to,

Postupem, jaký u *Příběhu* Škvorecký používá k organizaci textu, částečně navazuje na předchozí román *Mirákl*; zde jde však o ještě komplikovanější strukturu.

Výstavba *Příběhu* je rozčleněna do sedmi kapitol, kdy každá z nich nese název slavného amerického nebo anglického literárního klasika. První svazek obsahuje čtyři kapitoly POE, HAWTHORNE, TWAINÉ a CRANE. Druhý svazek je tvořen zbývajícimi třemi oddíly FITZGERALD, CONRAD a LOVECRAFT. Jednotlivé kapitoly nelze jako například v případě *Tankového praporu* považovat za dějově uzavřené a vypointované autonomní celky.

Děj románu je rozdělen do dvou časoprostorů. První, který je ten výchozí, se odehrává v sedmdesátých letech v kanadském Torontu. Druhý časoprostor je zakotven ve fiktivním městě Kostelec během období protektorátu a později v období po komunistické revoluci.

Primární kanadský časoprostor je výchozí proto, že se odehrává v synchronním stavu s vyprávěním a vypravěč ho prožívá bezprostředně, zatímco ten kostelecký do toho primárního prosakuje v reminiscencích, a je tedy závislý na vypravěčově paměti.

Elementem, jenž spojuje jak kanadské, tak kostelecké dějové pásmo, je právě vypravěč v první osobě Danny Smiřický, známá postava ze Škvoreckého románů, v přítomnosti už profesor literatury vyučující v Edenvalské koleji Torontské univerzity.

Protože jsou od sebe dějová pásma časově vzdálena zhruba třicet let, můžeme v obou sledovat trochu jiného Dannyho. Ten věkově mladší v kostelecké minulosti vnějšně připomíná postavu vypravěče ze Škvoreckého románové prvotiny *Zbabělci*, která popisuje stejnou dobu jako kostelecké dějové pásmo *Příběhu*. V obou případech je to ten kostelecký Danny, jenž romanticky touží po intenzivním prožitku a dobrodružství, které zná z anglo-americké populární kultury. Zároveň mu je toto angažmá v hrdinských činech, k nimž období protektorátu skýtalo nespočet příležitostí, prostředkem k nabytí reputace u kosteleckých dívek, tedy k účelu ryze praktickému.

Pavel Trenský dokonce poukazuje na to, že některé partie kostelecké linie připomínají *Zbabělce* tak silně, že by mohly působit jako pozůstatky Škvoreckého raných

že umění 20. století si z mýtu bere především strukturu (nikoliv výklad světa), jejíž pomocí jsou díla organizována; mýtus ve 20. století posloužil mnohým romanopiscům jako způsob výstavby vyprávění. A jednou z charakteristik mýtu je, že s časem pracuje cyklicky, nikoliv lineárně, a to například prostřednictvím opakujících se archetypálních schémat; podobné zrušení linearitu naznačují i opakující se dějová schémata ve Škvoreckého pozdějších románech.

literárních snah (Trenský 1995, s. 85). Podezření však dle něj můžeme směle potlačit, když přihlédneme k rozdílné poloze vyprávění. Zatímco vypravěč *Zbabělců* prožívá realitu, o níž pojednává, bezprostředně, kostelecké vzpomínání vypravěče *Příběhu* je částečně zahaleno rouškou nostalgie a z ní plynoucí melancholie ze ztráty ztraceného mládí.

Oproti tomu téměř padesátiletý Danny v kanadské dějové lince prodělal osobnostní a intelektuální vývoj. Podle Trenského již „*není praktický, průměrný jedinec s omezenými intelektuálními ambicemi; naopak je to člověk, který neváhá zabrousit i do složitých, abstraktních sfér*“ (Trenský 1995, s. 84).

Obě dějové linky jsou vypravěčem dávkovány postupně a vzájemně se střídají po krátkých úsecích v téměř nepřetržité návaznosti narušované pouze předěly mezi kapitolami, občasnými pomlčkami nebo vloženými promluvami jiných vypravěčů, stylizovanými do epistolárního žánru.

Zde už na rozdíl od Wilsonova překladu *Tankového praporu* můžeme hovořit o plnohodnotné literární koláži. Dvě dějové linky jsou fragmentované na kratší útržky, z nichž je poskládáno sedm oddílů, každý odpovídající jedné kapitole.

Může se zdát, že dva časoprostory se v proudu vyprávění fluidně prolínají bez jakékoliv organizace – například Trenský hovoří o nepřehlednosti a beztvarosti románové struktury *Příběhu* (Trenský 1995, s. 106). Faktem je, že návaznost jednotlivých dějových útržků postrádá jakýkoliv pořádek, hovoříme-li o chronologii či dějové logice.

Jedním z organizačních principů fragmentů je však asociativnost paměti. Vypravěčovo vědomí se nachází ve výchozím časoprostoru, když v tu ránu některý z motivů, o nichž se zmiňuje, aktivuje jeho paměť, načež musí přerušit vyprávění a navázat reminiscencí. Na tyto přechody do jiného časoprostoru přitom neupozorňuje jiný řez písma, jako to Škvorecký dělá u svých románů z osmdesátých let. Mnohdy je zde totiž přechod plynulejší a informaci o tom, že se vypravěč hodlá oddat vzpomínkám, zkrátka oznámí:

„Co to Ireně ubralo na literární inteligenci, to jí to přidalo na zajímavosti.

Jenže to není tak snadné. Kdysi jsem snadno hořival, a hořel jsem s potěšením. To už dnes nejde. A o zdraví se mi dobře stará Margitka.

Tenkrát to snadné bylo. Pro simulovanou neschopnost mě vyhodili ze svářečského kurzu a dovedli k vrtačce“ (Škvorecký 1989, s. 26).

Pojivem, jímž autor vytváří šev mezi těmito dvěma útržky, je milostné téma. V kanadské přítomnosti Danny – se zdrženlivostí, zkušenostmi a pohodlím muže ve

středním věku – uvažuje o tom, zda by si „měl něco začít“ se svou vyzývavou studentkou Irenou Svenssonovou. Toto váhání mu z hlubiny paměti navodí vzpomínku na Kostelec, na dobu, kdy v podobných situacích neváhal a snažil se využít všech příležitostí, které alespoň náznakem skýtaly příslib erotického zážitku. Zde konkrétně vypravěč otevírá počátek milostné epizody s dělnicí Nad'ou, s níž se seznámí během totálního nasazení v továrně na letadla Messerschmitt.

Motivy však fungují i obousměrně. V následujících dvou ukázkách si nejprve vypravěč všimne jednoho motivu v reminiscenci a následně stejné motivické schéma uplatní i ve své přítomnosti. Tentokrát však nejde o bezprostřední navázání dvou fragmentů, nýbrž o způsob, jakým Škvorecký vytváří jakousi širší kostru narativní struktury poskládanou z návratných motivů:

„Rozhlédla se, pak si sedla na štokrle u kamen. Třídní instinkt, to si ale říkám až dnes, ve vzpomínkách. Klasický trůn českých služek. Tenkrát mi to nenapadlo. Zahlédl jsem pod ošoupanou černou sukni do kostela bleděmodré bombardáky skoro ke kolenům“ (Škvorecký 1989, s. 30).

„Irena elegantně vklouzne do svého přízemního vozítka o bůhvíkolika stech koních, sealskinový kabátek se rozevře, obloha potažená zářným smogem rozsvítí nylonová kolena a holčenci stehna. Irena nemá bleděmodré bombardáky, prolétne mi absurdně hlavou, vozítko zařve jako tygr a skočí na dálnici“ (Škvorecký 1989, s. 38–39).

Zároveň zde máme dva fragmenty, které k sobě nedruží pouze motivická či žánrová afinita; je mezi nimi i vztah kontrastu. Vypravěč proti sobě staví obrazy dvou dívek, jež se odlišují po stránce sociální. Tento rozdíl zde demonstruje garderoba a v případě Ireny Svenssonové i sportovní automobil.

Tři citované pasáže rovněž ukazují, že obě dějová pásma nestojí nezávisle na sobě, ale pokradmu prosakují jedno do druhého; vypravěč je pokaždé ponořen do jednoho či do druhého dějového pásma, avšak stále se zřetelem k minulosti či přítomnosti. Jako by tedy obě dějové linky koexistovaly v simultaneitě, což ještě více navozuje dojem toho, jak funguje lidská paměť.⁴

⁴ Více se využíváním paměti ve Škvoreckého poetice zabývá Julie Hansen ve studii *Paměť a vyprávění v románech Mirákl a Příběh inženýra lidských duší*. Studie byla publikována ve sborníku Škvorecký 80.

První vzpomínkový návrat do Kostelce – naše první citace z románu – Danny nepodniká kvůli vzpomínkám na velkou historii, nýbrž kvůli vzpomínce na milostná dobrodružství svého mládí. V tomto konkrétním případě je ale milostný motiv nejenom spojnicí, jež vyprávění umožní volný přesun do jiného časoprostoru, a začít tak vyprávění epizody s Nad'ou, ale rovněž rozvinout i další epizodu týkající se Dannyho účasti v protinacistickém odboji.

Tím se dějový proud ještě více komplikuje, protože asociace v prvním citovaném úryvku nepřináší pouze chvilkové přenesení do kosteleckého dějového pásma, s nímž váže pouto. Přejít do minulosti totiž navíc rozvětluje vyprávění o další dvě epizody, k nimž se pak vypravěč opět z výchozího kanadského pásma střídavě vrací. Tyto dvě kostelecké epizody mezi sebou mají vztah vázaný logikou mladého Dannyho, neboť jeho rozhodnutí přidat se k podzemním strukturám protinacistického odboje pramení jak jinak než z toho, aby udělal dojem na Nad'u.

Strukturu kosteleckého pásma tak můžeme hrubě rozdělit na dvě hlavní epizody. První epizoda, stylizovaná do romantického žánru, předkládá Dannyho hořkou „lovestory“ s tovární dělnicí Nad'ou. Druhá epizoda se týká Dannyho účasti na protinacistickém odboji a hojně se v ní objevují rysy válečného a historického žánru. Na tyto dvě epizody se pak větví další menší podružné epizody stylizované do různých žánrových poloh.

Zmínit můžeme například humoristický žánr, jehož charakter vykazují epizody odehrávající se na pánských toaletách v továrně na německá letadla. Na romantické ladění hlavní epizody mapující Dannyho milostný poměr s Nad'ou zase navazují jeho další romantická dobrodružství s jinými kosteleckými děvčaty.⁵

Podobně jdou rozlišit i epizody, z nichž je poskládané synchronní kanadské vyprávěcí pásmo, jehož epizody můžeme paralelně přirovnat ke kosteleckým epizodám. Paralelou k romantické epizodě s Nad'ou je Dannyho milostný úspěch u jeho studentky Ireny Svenssonové.

Paralelní epizodu k protinacistickému odboji v Kostelci – pojátkem obou epizod shledáváme především to, že se v nich objevují témata spíše veřejného a politického charakteru – představují Dannyho styky s krajany, emigranty či exulanty, kteří teskní po domově, kam se z politických důvodů nemohou vrátit, nebo se své domovině snaží, zpravidla ztřeštěnými nápady, vrátit svobodu. Součástí menších epizod s kanadskými

⁵ Tyto epizody nápadně odkazují ke Škvoreckého próze *Prima sezóna*.

exulanty jsou také kratší pod-epizody; o humornou, až satirickou linku se zde například starají mini epizody s emigrantkou Milenou Cabicarovou zvanou „Blběnka“.

Samostatnou epizodou a páteří celého kanadského vyprávěcího pásma jsou Dannyho kurzy o angloamerické literatuře, kde převládá literárně-esejistický žánr. V každé ze sedmi kapitol je předmětem analýzy dílo jednoho ze sedmi spisovatelů, jejichž jména dala názvy jednotlivým kapitolám. Jedním z hlavních motivů této epizody je ideologická propast mezi Dannym a jeho studenty, kteří jsou vychováni hodnotami západního světa, a tak čtou analyzované texty jiným prismaťem než pedagog, emigrant z východní oblasti bipolárního světa. S plynutím semestru se však Danny s některými studenty sblízuje a kolokvium se odvíjí v čím dál privátnějším rázu s tím, jak odpadají někteří studenti a frekventanti, a postupně se přesouvá z velké posluchárny do menších a intimnějších prostor. V poslední kapitole LOVECRAFT už z původního osazenstva zbývají jenom profesor Danny a studentka Irena, a plynule tak v kanadském pásmu dochází k syntéze romantické epizody s epizodou literární.

Rozmanitou polyfonickou mozaiku témat a žánrů doplňují promluvy dalších vypravěčů, jež jsou stylizovány jako dopisy, čímž se vyprávění ještě více vrství. Společně s předěly tvořenými přechody mezi kapitolami jsou vloženy dopisy elementem, jež narušuje téměř nepřetržitý proud prolétajících se a větvících se dějových pásem.

Tyto chronologicky řazené „korespondenční“ epizody obohacují výstavbu *Příběhu* o multiperspektivitu. Nemáme zde tedy pouze vyhraněnou Dannyho optiku, ale i pohledy jeho korespondentů, z nichž jednak každým růzností svých světonázorů jinak zapadá do ideologického rozvržení dějin 20. století, a jednak rozšiřuje vyprávění o události, jejichž svědkem vypravěč být nemohl. Vypravěčská pásma stylizovaná jako dopisy se také od Dannyho vyprávění liší jiným řezem písma; zatímco Dannyho pásmo je tištěné antikvou, dopisy jsou tištěné kurzívou.

Pavel Trenský rovněž poukazuje na to, jak se dopisy různých korespondentů odlišují po stránce jazykové: „*Jedenačtyřicet dopisů představuje stylisticky nejvýraznější složku díla. Jejich psychologická, sociální a tematická různorodost je transformována do jazykového výrazu*“ (Trenský 1995, s. 105).

Korespondenti se dají zorganizovat podle toho, jaký prostor jejich listy ve výstavbě zaujímají. Tři nejfrekventovanější korespondenti (každý po osmi dopisech) jsou Přema, Jan a Vráťa.

Přemovy dopisy svým obsahem částečně odkazují do kostelecké dějové linie, v níž Přema figuruje coby jedna z postav. V korespondenci také seznamuje Dannyho se svými

zážitky z cest a následném usazení se v Austrálii po tom, co po takzvaném „Vítězném únoru“ opustil Československo. Tyto postřehy potom konfrontuje se vzpomínkami na Kostelec.

V následujícím citátu sledujeme obě tendence. Vypravěč je schopen v jednom odstavci nostalgicky povzdychnout nad kosteleckou minulostí a zároveň otevřít téma emigrace, tentokrát ovšem zakoušené na druhém konci světa než v případě Dannyho, avšak rovněž s neschopností zakořenit, kterou pociťují i Dannyho krajané v Torontu:

„Musím končit, mám žízeň a doma pivo žádný, tady ho maj v plechovkách i v pivnici, no to víš čajáci. Sou sto let za vopicema ani nemocenský tu nemají a vo penzích rači nemluvit. Napiš mi jestli se nebojíš psát co novýho v Kostelci co kuci Vahař, Benda a ostatní, co Dreslerová a Irena radovic jaks byl do ní zamilovanej. Už počítám nejseš. Jo, starej kamaráde čas plyne, stárnem a holky asi taky.

Tvůj starý kamarád

Přema“ (Škvorecký 1989, s. 12).

Určité rysy souvztažnosti mezi sebou vykazuje korespondence básníka Jana a dramatika Vráti (Jan je románu přítomen pouze skrze korespondenci, v ději jako takovém se neobjevuje). Postava Jana zapadá do dobového schématu spisovatele, který uvěřil v ideje revoluce, ale po odhalení skutečného mocenského pořádku přichází o iluze a upadá v melancholii, která v roce 1968 končí Janovou sebevraždou. Vráťův osud má s tím Janovým mnoho společného, avšak podle Pavla Trenského se od sebe postavy liší životní polohou – zatímco ta Janova je melancholická, dumavá a sebepodceňující, Vráťovy dopisy jsou extrovertní, vitální a často humorné (Trenský 1995, s. 104).

Lojzovy dopisy (celkem sedm listů) rámuji začátek i konec románu a o afinitě jeho osudu s titulem románu už jsme se zmínili. Jeho postava se ve vyprávění také vůbec nevyskytuje, nicméně ale vytváří kontrast ke všem postavám, jež mají problém sžít se s novým „domovem“. Lojza je naopak doma všude, a nemá problém přizpůsobit se dobovým okolnostem, ať už je řeč o jeho odchodu do nacistického Německa a následné obhajobě režimu v dopisech nebo o jeho pozdějším souznění se socialistickým režimem.

Dopisy od Dannyho kamarádky z dětství Rebekky (pět dopisů) předkládají zkušenosti Židovky z dob druhé světové války, z dob porevolučních a poté i z přesídlení do kibucu v Izraeli. Postava Rebekky se v románu objevuje pouze v jedné Dannyho vzpomínce na dětství.

Ze skladby korespondentů se vymykají dopisy černošského barmana Bookera (čtyři listy), který pracuje v restauraci československých emigrantů, kde se Danny schází se svými

krajany. Jeho dopisy totiž nejsou adresovány Dannymu, nýbrž dívce Lídě, která žije v Praze. V nich je zobrazena perspektiva, která kontrastuje se zkušeností emigrantů uniknuvších do Kanady před totalitním režimem. Z dopisů se čtenář dovídá, že Booker vycestoval do Československa, kde se domnívá, že poznal socialismus. Nadšený z tamního pořádku a šťastných lidí se stane horlivým komunistou, chce vstoupit do lokální komunistické buňky a v dopisech doufá, že jednou bude stejným způsobem řízena i jeho země. Jeho dopisy nemají pouze silné politické zabarvení, ale i milostné – plánuje se s dívkou oženit. Až na samotném konci románu se ale čtenář dovídá, že korespondence byla co do politického přesvědčení pouze fingovaná.

Dopis, jež Dannymu adresovala Nad'a Jiroušková, jednak píše postava, jež se ze všech korespondentů objevuje ve vyprávění nejfrekventovaněji, a jednak má jinou funkci než většina zbylých dopisů, které, jak už jsme zmínili, rozšiřují horizont vyprávění o události, jichž vypravěč nemohl být svědkem. List z pera Nadi oproti tomu vnáší druhou perspektivu na událost, kterou zakusil sám Danny, konkrétně jde o rozřešení důvodu, proč Nadin snoubenec Franta napadl Dannyho. Tento dopis tak funguje mnohem více v sepětí s Dannyho vyprávěcím pásmem, a tak se od ostatních dopisů odlišuje.

Mezi Dannyho vyprávěním a dopisy zpravidla neexistují žádné signály usnadňující plynulé navázání. Pouze v tomto případě vyprávění oznamuje čtenáři, že dobitý Danny ležící v nemocnici obdržel list, načež navazuje epistolární vyprávění; nejde však o Nadin dopis, který Danny skutečně v nemocnici obdržel, nýbrž o Janův dopis z počátku šedesátých let:

„Do pokoje vešla sestra Udelína, rachotivě se jala stahovat zatemňovací rolety. Pak Rozsvítila, přistoupila k mé postali, sáhla pod zástěru a vyndala psaní v modré úřední obálce

„Tohle vám přines pan listonoš!“

Milý Dáne,

nevím, jestli ještě čteš poezii, nikdys ji příliš nečetl“ (Škvorecký 1989, s. 20).

Výše jsme se pokusili vyložit motto románu v podobě Aristofanovy básně, jejíž interpretaci jsme se zmínili o mytické struktuře opakování, která je jednou z organizačních sil výstavby Škvoreckého pozdějších próz.

Jedním z příkladů opakování jsou dějová schémata, jichž se v románu variuje mnoho; my zmíníme jedno. V kosteleckém pásmu vyprávění se Danny ocitá v situaci, kdy všichni pracovníci továrny na letadla stojí ve frontě a jeden po druhém se z donucení podepisují na

listinu deklarující odsouzení atentátu na říšského protektora Heydricha. Nadřa během čekání na podpis dostane nápad, že bude předstírat upadnutí do mdlob, aby listinu nemusela podepisovat.

Situace vykazující podobné kontury se opět vynoří v kanadském vyprávěcím pásmu, kdy manžel Dannyho milenky Margitky Bočárové vypráví o výsledcích během gottwaldovské éry:

„Momentíček, slečno! Eště nepřekládejte! Vodpráskli zatím jen dva, ale po mně už se přiznal každéj, až na jednu holku, která si říkala Akela. A ta, když ji vazouni táhli do popravčí komory, tak vomdlela. Ale nepřiznala se“ (Škvorecký 1989, s. 268).

Do třetice se tato situace objevuje ve Vratislavově dopisu z počátku padesátých let, kdy korespondent líčí podobnou situaci s podpisem listiny, tentokrát však jde o petici za odsouzení Slánského a jeho kompliců:

„Souzi dělníci chvíli koukali jeden po druhým, ale pak v nich asi vzkypěl hněv, tvrdej ale spravedlivej neboco, jeden takovej dlouhej s hlavou jako šiška vstal první, sehnul se ke stolku a podepisoval, a pak už přistupovali ostatní, stojíce ukázněně ve frontě jako u řezníka a jeden po druhém těžkou dělnickou rukou (i ženy, lehčí, avšak rovněž dost těžkou a dělnickou) podepisovali ten spravedlivý požadavek našeho lidu, jehož vůlí se naše vláda vždy důsledně řídí. Důstojnost celého aktu nemohlo narušit, že ve frontě náká mladá soužka vomdlela a nákej svazák jí musel vodnýst na ošetřovnu, naneštěstí před tím, než to stihli podepsat, takže to panu prezidentoj vodeslali bez ich dvou podpisů“ (Škvorecký 1989, s. 292).

Autor tak propojuje tři události z jiných pásem vyprávění, které se ale vždy týkají dobových historických okolností. Máme zde sice tři rozličné situace, avšak tím, že se dějové schéma opakuje, tvoří dojem nikoliv historické lineariry, nýbrž cykličnosti.

Tímto jsme popsali pouze jednu stránku výstavby *Příběhu*. Román ale obsahuje ještě jednu hlubší vrstvu, jež sahá až k textům mimo dílo samo, která ale má také částečný podíl na organizaci jednotlivých dějových pásem a jejich epizod.

Doposud jsme se zabývali především organizačním principem výstavby, který jednotlivé dějové fragmenty sdružuje podle vypravěčových dřívějších zkušeností, podle schematicnosti situací, podle konotací, podle vzájemné evokace, jenom ne podle chronologického a kauzálního pořádku.

Dalším organizačním principem, jenž se rovněž podílí na kostře románu, je Dannyho znalost literatury. Kromě paměti je pro něj i literatura způsobem, jak uchopit realitu, jak z nového a neznámého učinit již dříve zakoušené.

Jak už bylo zmíněno, páteří celé výstavby *Příběhu* a hlavní dějovou tepnou, od níž se odvíjí kostelecká dějová linka a jednotlivé epizody, je Dannyho seminář o anglo-americké literatuře. Kromě toho, že román obsahuje četné množství interpretací literárních děl, je plný i nepřehledného množství citací, narážek a aluzí vytvářejících spleť intertextuální sítě. Můžeme směle hovořit o tom, že zde už se pohybujeme v jiné, podpovrchové vrstvě románu, jejíž hloubka záleží především na tom, jak důkladnou znalostí literatury a kultury čtenář disponuje.

Jednotlivé kapitoly, nazvané podle slavných spisovatelů moderní angloamerické tradice, platí každá za jeden tematický okruh Dannyho kurzu. Literatura však v Dannyho vyprávění překračuje hranice jednotlivých sezení se studenty a prosakuje do ostatních epizod kanadského dějového pásma, ale i do pásma kosteleckého.

Titul té které kapitoly svádí k tomu, považovat určité prvky díla autora z názvu kapitoly, ať už nějaký motiv, téma apod., za jednotící aspekt celé kapitoly, což by z ní dělalo koherentní celek; zkrátka by se jednalo o využití díla probíraného klasika coby kompozičního prvku pro sjednocení dějových fragmentů v kapitole. K tomu zde sice v některých případech dochází, ať už pomocí přímých srovnání zakoušené reality s literárním dílem nebo nepřímou pomocí jemných náznaků či dějových schémat. Škvorecký však v práci s díly jednotlivých autorů nepostupoval takto systematicky. Jak poukazuje Pavel Trenský, někdy je diskuse o angloamerických klasicích pouhou epizodou bez toho, aby se hlouběji propisovala do románové kompozice.

V kapitole POE probírá Danny se studenty jednak román *Příběhy Artura Gordona Pyma*, a jednak přednáší ruskou parafrázi Havrana. Zároveň si všímá za oknem se míhajícího havrana, jenž se stává jedním z leitmotivů překračujících hranice této kapitoly a vyprávěči se zjevuje hned několikrát, a to v různých situacích. Vždy ale symbolizuje návrat poeovského „nevermore“ coby povzdechnutí za uplývajícím časem, jako upomínky na existenciální úzkost lidského života, která se zároveň pojí s Dannyho vzpomínáním.

Většího podílu na organizaci výstavby kapitoly si čtenář může všimnout v oddílu HAWTHORNE, kde je analyzovaným literárním dílem román *Šarlatové písmeno*. Jak si všimla Helena Kosková, hlavním zdrojem asociací je zde „*soudní proces, v němž je jedinec obviněn z přestupku proti zákonům společnosti, kterou ovládá netolerance a fanatismus puritánské církevní obce*“ (Kosková 2004, s. 139). To je schéma, o němž by se dalo tvrdit,

že drží pohromadě celou druhou kapitolu *Příběhu*. Místo autority církevní obce v *Šarlatovém písmenu* můžeme dosadit perzekuci totalitních režimů dvacátého století.

Toto schéma můžeme ve druhé kapitole nalézt v několika epizodách v různých variacích. Jednak v malé epizodě zachycující příběh exulanta Milana Fikejze, jenž se snaží před kanadským soudem dokázat, že kdyby se vrátil do Československa, z něhož odešel ilegálně, hrozila by mu perzekuce, a proto žádá úřady o kanadské občanství. Dále se schéma objevuje v dopisech od Jana a Vráti, kde si oba korespondenti stěžují Dannymu na to, že byli oba trestáni režimem za svou literární tvorbu. Podobné schéma se opakuje u exulantky Veroniky, kterou v Československu vyhodili z divadla kvůli původu jejích rodičů. Zmínit můžeme ještě například epizodu s Janou Honzlovou, která je na Rudém náměstí napadena kvůli tomu, jak je oblečena.

Schéma perzekuce tedy sdružuje většinu fragmentů druhé kapitoly, nicméně jde ale o situaci, která se v četném množství opakuje i za hranicemi kapitoly; podobně, jako je to s poeovským havranem. V tomto výčtu ale můžeme opět vidět jedno z hlavních dialektických napětí románu, které spočívá v nepřenositelnosti a v neschopnosti vyjádřit jedinečnou a neopakovatelnou zkušenost, ale zároveň v zaměnitelnosti a schematičnosti lidských situací.

V craneovské kapitole vede Danny se studentem Higginsem debatu o tom, zda je *Rudý odznak odvahy* román o válce, nebo o „citovém a myšlenkovém zrání mladého muže“. Danny argumentuje pro to, že jde o válečný román, cituje pasáž a následně situaci z románu vyplní vlastní pamětí:

„Přečtěte si tohle,“ cituju: „Uviděl jednoho muže, jak vylezl na plot, a vsedě rozkročmo vypálil poslední ránu na rozloučenou.“ *Pasáž mi vždycky připomínala skon chudáka Hrocha, jak klečel s panzerfaustem vedle rozstřílené pevnůstky a z německého tanku seskočil dlouhý esesák, klidně – ačkoliv kolem rámusila palba – se rozkročil, zamířil, z pušky vyšlehl drobný plamínek a výstřel na tu dálku nebylo slyšet. Hroch se skácel, esesák vyskočil zpátky na tak a vozidlo odrachotilo dál. Výstřel na rozloučenou“ (Škvorecký 1989, s. 300).*

Higginsova interpretace Conradova románu ale rovněž stojí za pozornost, neboť se dá sama vztáhnout k celému kosteleckému dějovému pásmu,⁶ kde se Danny sice setkává

⁶ Helena Kosková tvrdí, že craneovská tematika odkazuje k románu *Zbabělci*, avšak pro společné rysy, které nalézá v *Rudém odznaku odvahy* a Škvoreckého literárním debutu (válka viděná prismatem dospívajícího

s hrůzami války, ale velkou roli v jeho rozhodování hraje mladická vitalita, touha po tělesném prožitku a naivita, nikoliv touha po hrdinství. Zároveň ale s Nad'ou zažívá první milostné vzplanutí a rovněž se setkává tváří v tvář s hrozbou smrti – své mladické ideály nabyté konzumací západní kultury tak nyní konfrontuje s krutou realitou války zakušenou bezprostředně a prochází jakýmsi procesem iniciace.

Toto je pouze několik příkladů, jak je literatura propojena s celou narativní tkání *Příběhu*. Podrobněji o této hlubší vrstvě díla pojednává Helena Kosková (Kosková 2004).

V závěru tohoto oddílu ještě ocitujeme, proč Kosková vidí složitou kolážovou kompozici *Příběhu* jako logický vývoj Škvoreckého tvorby: „*Zkušenost emigrace je nepochybně pro spisovatele dvojnásobně traumatická, poskytla však zároveň Škvoreckému látku a perspektivu, která rozšířila a prohloubila jeho vidění světa. Umožnila mu vystihnout existenciální pocit člověka v době, kdy globalizace a zvýšené životní tempo přineslo s sebou i fragmentarizaci našeho vnímání skutečnosti*“ (Kosková 2005, s. 28).

Příběh je v podstatě historický román, avšak roztržštěný do polytematické a polyperspektivní mozaiky, která navíc umožňuje minimálně dvojí způsob čtení; čtenář se může pohybovat po povrchové „žánrové“ vrstvě nebo mu jeho znalost literatury umožní ponořit se i do hlubších vrstev románu. Kromě těchto rysů je to právě intertextualita, literární aluze a citace, co podle Heleny Koskové (Kosková 2005, s. 29) řadí *Příběh* mezi díla postmoderní literatury.

vypravěče a užití slangu a devalvace literárního jazyka a mýtů), nemusí chodit tak daleko a může zůstat u *Příběhu*.

1.2 Inženýr lidských duší

V anglickém překladu *Příběh inženýra lidských duší* vyšel v roce 1984 s téměř doslovně převedeným titulem *The Engineer of Human Souls* a také doslovně převedeným podtitulem.

Nápadného rozdílu, jímž se překlad liší od původního znění, si čtenář může povšimnout už v rovině paratextů, konkrétně se jedná o věnování. Dedikace „Mojí nakladatelce“ z původního znění nahradilo „TO SANTNEROVA“. Zde je tedy dvojnásobná věnování, o němž jsme se zmínili v předchozí kapitole, více akcentována směrem k fikčnímu světu románu.

V originálním znění *Příběhu* nemusí čtenář na první kontakt s textem považovat věnování za problematické a automaticky ho může vztáhnout ke Zdeně Salivarové. V případě překladu však ihned dochází k referenci směrem k postavě obývající fikční svět *Příběhu*, exilové nakladatelce Santnerové, ovšem nepochybně inspirované předobrazem Zdeny Salivarové.

Pakliže ale budeme věnování považovat primárně za slovo autora, a nikoliv vypravěče, můžeme tuto změnu v dedikaci interpretovat jako odhalení, že pro postavu Santnerové zvolil Škvorecký jako částečný předobraz osobu své manželky.

V románu se navíc objevuje ještě další reference k osobě Škvoreckého manželky. V jedné menší epizodě totiž vystupuje Jana Honzlová, hlavní postava z autobiografického románu Zdeny Salivarové.

Jak epizoda s Janou Honzlovou, tak epizoda s nakladatelskou Santnerovou odkazují ke Zdeně Salivarové v jiném období jejího života. Zatímco postava Honzlové zažívá epizodu z návštěvy Moskvy se souborem tanců a písní Sedmikrásy, postava Santnerové je inspirována životem Zdeny Salivarové po emigraci do Toronta, kdy byla její hlavní činností práce v exilovém nakladatelství. Obě postavy se však ve svých epizodách dostávají do podobné situace – Honzlové vyhrožuje kolegyně za nevyhovující oděv během návštěvy Moskvy a Santnerová se dostává do sporu s exulantem „devětatřicátníkem“, který nemá zkušenost s cenzurou, a kterému se nelíbí produkce jejího nakladatelství, protože necenzuruje vulgarismy.

Zásahy do textu překladu *Příběhu* nejsou zvláště rozsáhlé a lze je považovat za nástroje určené k snazší orientaci čtenáře textu. Skladba kapitol překladu i jejich pořadí jsou

stejně jako v případě původního znění románu. Došlo zde pouze k dílčím změnám v rámci jednotlivých dějových úseků.

Zmiňovali jsme už, že Lojzovy dopisy rámuji původní znění románu, čímž tato postava nabývá na zvláštním významu. V překladu je tento význam částečně utlumen, neboť román nezačíná Lojzovým dopisem (byl posunut o několik stran dále), ale Dannyho proudem vědomí a výukou na univerzitě.

Zde je tendence k jednodušší orientaci čtenáře jasná. V původním znění by čtenář nejprve přečetl Lojzův dopis psaný v době protektorátu, v němž Dannyho informuje o tom, že se stěhuje za lépe placenou práci do „Říše“, a poté by ho vyprávění náhle přeneslo na akademickou půdu v Torontu. V překladu je čtenář uveden do vyprávění hlavní kanadskou dějovou linkou.

Následující změny v překladu, jimiž se budeme zabývat, se rovněž pohybují v epistolárních linkách vyprávění. Z překladu byl odstraněn první Přemův dopis ze strany 31 původního znění. Jde o krátký šifrovaný vzkaz související s odbojovou činností. Nejde však o dopis, jenž by vyprávění posouval někam dál a rozšiřoval ho o nové informace; i v původním znění románu působí poněkud zbytečně.

Další změnou ve skladbě dopisů prošel v překladu první Bookerův dopis ze strany 114 a 115 původního znění. Ten je posunut o několik stran dále, a následuje tak až za epizodou, kde Blběnka vypráví, jak se v Praze setkala se svou přítelkyní Lídou a omylem se kvůli ní dostala na večírek, kde byla k jejímu překvapení pokládána za prostitutku. Tato změna sned čtenáři lépe usnadňuje souvislost mezi Bookerovým dopisem, adresovaným Lídě, a touto epizodou. Jde tedy o změnu, která Bookerův list uvádí blíže do souvislosti s Dannyho vyprávěním. To můžeme sledovat jako tendenci, kdy jsou k sobě druženy dva dějové fragmenty nikoliv spojitostí symbolickou, metaforickou, kontrastní či analogickou, nýbrž časovou a logickou. Jisté je, že jiné dopisy, které jsou spíše autonomního charakteru a nemají spojitost s hlavním vyprávěním, tyto zásahy nepotřebují.

V překladu jsou všechny dopisy opatřeny datem a některé i místem. V původním znění ve většině dopisů jejich časové ukotvení více či méně vyplývá z jejich obsahu, jenž často více či méně explicitně odkazuje ke konkrétním historickým okolnostem, s jejichž znalostí však překladatel u západního čtenáře nemohl počítat. Byť se tato změna zdá jako nepatrný zásah, na vnímání celého textu má nemalý dopad, a to takový, že usnadňuje přechody mezi jednotlivými pasážemi. V původním znění románu je čtenář, který se konečně „uvelebil“ v jednom časoprostoru vyprávění, náhle vhozen do nového, dříve

neznámého časového a prostorového kontextu, a musí se sám zorientovat za pomoci indicií, jež mu autor zanechal. Datace a místo odeslání dopisu tuto hru oslabují.

Další změny v překladu představují dva úseky příběhu exulantky Veroniky Prstové, které byly přesunuty z kapitoly LOVECRAFT, kde se nacházejí v původním znění, do kapitoly CONRAD. V původním znění románu v conradovské kapitole Veroničin příběh vrcholí a vypravěč ho uzavírá poeovskou variací na nevermore „a pak už jsem Veroniku nikdy neviděl“ (Škvorecký 1989, sv. 2, s. 228).

V lovecraftovské kapitole se však vypravěč k této epizodě dvakrát vrací. V jednom z fragmentů vypráví o tom, jak se Percy dověděl, že Veronika spala u Milana a nedopatřením toto přenocování vypadalo, jako že byla Percymu nevěrná. Tento úsek je v překladu předsunut do conradovského oddílu, kde po něm následuje milostná epizoda s Dannym a Irenou Svenssonovou, kdy Irena o domnělé nevěře ví od jejího bratra Percyho. Kauzalita v původním znění vysvětlena je, avšak mnohem spleťitěji, navíc z úst zmatené a rozrušené Ireny, avšak explicitní vysvětlení se čtenář dovídá až mnohem později. Takto přemístěný fragment tak lze opět vykládat jako způsob, jak usnadnit čtenáři orientaci.

Podobně byl z lovecraftovského do conradovského oddílu přesunut úsek, v němž vedou Veronika s Milanem debatu o stesku po Praze, o svobodě a o možnostech návratu a pasáž čtenáři přibližuje moment, kdy se Veronika pevně rozhodla, že se vrátí do Prahy.

Tyto změny se staly nástrojem, jak zpřehlednit komplikovanou strukturu původního text. Například v doplnění datace a místa odeslání dopisů však můžeme pozorovat zbystřený ohled na čtenáře pocházející z kulturního kontextu, jemuž není známá historie Československa 20. století.

Co se týče dvojího čtenářského horizontu, o němž pojednává Wilson v eseji o překládání *Scherza capricciosa*, dá se tvrdit, že něco takového *Příběh* obsahuje, dokonce tematizuje. Už jsme se zmínili o tom, že za hlavní kostru románového textu lze považovat Dannyho přednášky o angloamerické literatuře. Kromě toho, že profesor Smiřický mísí obsahy analyzovaných románů s vlastními zkušenostmi a vzpomínkami, vykládá také díla angloamerických klasiků prismatickým soudobé politické situace a historie 20. století. Danny se tak kanadským studentům pokouší předat svou zkušenost se dvěma totalitními režimy a usiluje o to pomocí angloamerického písennictví.

Škvorecký tak onou literární vrstvou románu, kterou lze považovat za elementární literární kánon patřící do kulturní výbavy každého vzdělaného Angloameričana, vytváří čtenářský horizont, jenž bude nepochybně bližší spíše angloamerickému čtenáři.

Nepochopení a nepřenositelnost různé politické a historické zkušenosti je jedním z hlavních témat románu stejně tak jako různé způsoby čtení literatury determinované odlišnou sociokulturní příslušností čtenáře.

S vydáním anglického překladu *Příběhu* se Škvorecký stává plně etablovaným kanadským autorem. V roce 1984 totiž Škvorecký získává the Governor General's Award for literature, nejprestižnější ocenění, které může spisovatel v Kanadě získat.

2. Veselý sen o Dvořákovi

2.1 Scherzo capriccioso

Román *Scherzo capriccioso* psal Josef Škvorecký v letech 1980 až 1983. Poprvé vyšel roku 1984 v nakladatelství Sixty-Eight Publishers v Torontu, v Česku pak až roku 1991 v nakladatelství Odeon.

Pro naše srovnávání s překladem Paula Wilsona pracujeme s vydáním z roku 2016, které vyšlo jako jedenačtyřicátý svazek Spisů Josefa Škvoreckého a které na rozdíl od jiných vydání ze Spisů neprošlo přepracováním, v rámci něhož by byly do textu zapracovány i některé změny z Wilsonových překladů.

Podtitul románu „Veselý sen o Dvořákovi“ dobře vystihuje jeho žánr. Hlavní dějovou linií *Scherza* je angažmá skladatele Antonína Dvořáka na newyorské konzervatoři v letech 1892–1895, kde působil jako ředitel a zároveň učil hudební kompozici. Škvorecký strávil značnou část práce na románu studiem historických pramenů, ale v eseji *Scherzo capriccioso* (Škvorecký 1997, s. 301) rovněž tvrdí, že historické reálie pro něj byly pouze stavebním materiálem, jenž mu poskytl mantinely pro fabulaci; tuto holou kostru obalil tkání své imaginace. Jméno skladatele v podtitulu tedy evokuje biografickou autenticitu, zatímco spojení „Veselý sen“ odkazuje k hravé představivosti, která onu autoritu historického materiálu podrývá.

Samotnému textu románu předchází autorovo poděkování následované úvodním mottem, k němuž posloužil citát W. B. Yeats: „*Člověk může pravdu ztělesňovat, ale nemůže pravdu znát.*“ Následuje soupis základních biografických faktů spojených s Dvořákovým životem, které usnadňují čtenáři orientaci v událostech děje. Text románu je rovněž doplněn soupisem historických pramenů, o něž se autor opíral.

Scherzo capriccioso označuje literární kritika společně s následující prózou *Nevěsta z Texasu* jako historické romány,⁷ v nichž autor konstruuje fikční svět nikoliv ze své osobní zkušenosti, nýbrž na základě důkladného studia historických pramenů.

Sám Škvorecký však tvrdí, že historie hraje velkou roli i v jeho předchozích románech: „*Proboha – nejsem já snad nakonec historický spisovatel? Nebyl mým skutečným*

⁷ Například Helena Kosková ve své monografii *Škvorecký*.

učitelem starý a paradoxní hlas mého rodného města? Nacistický protektorát: z mých knih to je Bassaxofon, Semiramenný svícen, Prima sezóna. Velký zlom na konci války – Zbabělci. Strašlivá léta padesátá, plná policejní brutality, jež byla zároveň krásnou dobou Dannyho mladého mužství – téma Miráklu, Tankového praporu, Povídek tenorsaxofonisty a řady nepublikovaných novel (...). Část tání v šedesátých letech – Lvíče. Rok Alexandra Dubčeka a nereálných nadějí – opět Mirákl. A konečně Kanada a osudy mých kompatriotů v té nové vlasti: – Příběh inženýra lidských duší...“ (Škvorecký 1997, s. 68–69).

Ve studii, která je součástí sborníku poskládaného na počest Škvoreckého osmdesátých narozenin, rozvrh Květoslav Chvatík autorovo prozaické dílo do dvou linií. Do jedné soustředil romány sjednocené okolo Škvoreckého alter-ega v podobě postavy Dannyho Smiřického, v nichž autor konstruuje fikční světy především za pomoci své paměti. Do druhé linie potom Chvatík zařadil kratší prózy jako povídky, literární eseje či žánrovou literaturu, především detektivní prózu.

Román *Scherzo capriccioso*, zdá se, nespadá ani do jedné z Chvatíkových větví. Přesto v několika ohledech navazuje na Škvoreckého předchozí román *Příběh inženýra lidských duší*.

Helena Kosková například poukázala na to, že Škvoreckého přechod k historii, s níž neměl zkušenost, je logickým vyústěním tvorby autora ocitnuvšího se mezi dvěma kulturními kontexty, kde se mohl potýkat s problémem, jak psát o současnosti „*Obrat od současnosti do minulosti může (...) částečně signalizovat, že se Škvorecký vzdaluje přítomnosti české a necítí se ještě dost doma v nové přítomnosti kanadské*“ (Kosková 2004, s. 159).

Sám Škvorecký navíc připustil, že s dopsáním *Příběhu inženýra lidských duší* byl vyčerpán zdroj jeho životních zkušeností: „*Nad skončeným Inženýrem jsem měl opět pocit podobný rozpoložení nad Miráklem: že jsem svou životní zkušenost vyčerpал a už se k ní tedy nebudu vracet, protože bych jenom ohříval včerejší večeři. (...) Takže Inženýr zůstane mým posledním románem o kosteleckých klucích a holkách*“⁸ (Škvorecký, 1997).

Scherzo navazuje na *Příběh* i tematicky. Ve „Veselém snu o Dvořákovi“ je proti sobě rovněž staven evropský svět s americkým. Zatímco ale v *Příběhu* je vztah mezi těmito dvěma kontinenty založen na nesmiřitelném ideologickém konfliktu, ve *Scherzu* jde o vztah recipacity – skladatel Dvořák skrze své žáky na newyorské konzervatoři ovlivní hudební

⁸ Tak se nakonec nestalo, neboť Škvorecký se k této látce opět vrátil v novele *Obyčejné životy* (2004).

smýšlení, čímž položí jeden ze základních kamenů americké populární hudby a sám odtamtud do Čech přiveze dílo inspirované americkým kontinentem.

Dalším ohledem, v němž můžeme sledovat, že *Scherzo* nezpřetrhává žádnou souvislost se Škvoreckého dosavadním dílem, jsou rysy, jež jsme zmiňovali v kapitole o *Příběhu inženýra lidských duší*, kde interpretujeme tři hlavní motta románu zrcadlíci autorovu poetiku. V první řadě se ve *Scherzu* stejně jako v *Příběhu* navzájem doplňují tragická a komická poloha vyprávění. Za druhé Škvorecký v románu o Dvořákovi opět demytizuje velké dějiny tím, že je modeluje optikou vypravěče umístěného ve fikčním světě – v případě *Scherza* jde o celou řadu vypravěčů.

Za třetí je román opět komponován jako fragmentarizované vyprávění oscilující mezi různorodou množinou časoprostorů, v nichž se bez časového či logického pořádku střídají události, které se vzájemně zrcadlí, vytvářejí paralelní či kontrastní vztah nebo jsou zkrátka opakováním téhož v jemných variacích. V případě *Příběhu* jsme zmínili, že opakováním a schematicností situací vytváří kompozice románu dojem, který by se dal označit za mytickou strukturu založenou na cykličnosti, a totéž lze tvrdit i v případě *Scherza*. Hlavním rysem, jímž Škvorecký v románu navazuje na své dosavadní románové dílo, je právě hra s výstavbou, která v jeho románech z osmdesátých let vrcholí.

Ve *Scherzu capriccioso* rozehrává Škvorecký sofistickou hru s románovou výstavbou, kterou lze označit jako koláž už z několika úhlů pohledu. Jde jednak o koláž promluv několika vypravěčů, které jsou ještě navíc rozmělněny do koláže kapitol, a jednak jde také o různorodou koláž žánrů a stylů.⁹

Časová osa děje prózy je napnuta mezi rokem 1865 a čtyřicátými lety dvacátého století. Prostor fikčního světa je inspirován částečně v Českými reáliemi, částečně prostorem New Yorku a Spillville, čechoamerické vesničky ve státě Iowa.

Oproti *Příběhu*, v němž byla jedna primární vyprávěcí perspektiva homodiegetického vypravěče doplněna o sekundární mnohohlasí korespondentů, ve *Scherzu* autorita jednoho dominantního vypravěče chybí. Zatímco v *Příběhu* byl jednotícím elementem celého textu právě hlas Dannyho Smiřického, ve *Scherzu* je tímto jednotícím elementem předmět vyprávění, tedy postava Antonína Dvořáka.

⁹ Důkladněji se tomu věnujeme v naší bakalářské práci, z níž zde částečně vycházíme a na níž odkazujeme v seznamu literatury.

Prózu lze považovat za jakési „vypravěčské symposium“,¹⁰ mnoho-perspektivní naraci, v níž se střídají pohledy několika vyprávěcích hlasů. Každý předestírá svou zkušenost se skladatelem, která se odvíjí od jeho sociokulturní příslušnosti, vztahu k hudbě a vztahu k Dvořákovi.

Škvorecký tímto postupem využívá diverzitu historických zdrojů, na něž při rešerších narazil. Za pomoci různých perspektiv tak zpracovává materiál, jehož různorodost by biografický žánr pravděpodobně neunesl. Román tak nepředkládá ucelenou, objektivně nahlíženou figuru skladatele.

Mozaika vypravěčů je tvořena množstvím hlasů z řad muzikantů a hudebních kritiků, kteří o skladateli pojednávají především z profesního pohledu, další skupinou jsou vypravěči z Dvořákova nejbližšího okolí, kteří Dvořáka představují z privátního zákulisí, a v neposlední řadě promlouvají vypravěči, jejichž vyprávění se primárně netýká Dvořáka a v jejichž promluvách se skladatel objevuje jen marginálně. Pro naše zkoumání překladu románu bude rovněž důležité rozdělení na vypravěče pocházející z angloamerického kulturního kontextu, a na ty z českého.

Sám Dvořák jako vypravěč v textu nefiguruje a autor se rovněž vyhýbá tomu, aby popisoval jeho vnitřní svět. „*Mám averzi vůči vstupování do jakýchkoliv myslí, proto používám obvykle vyprávění v první osobě, anebo – když už se uchýlím k třetí osobě – je v románě to, čemu Henry James říkal „centrum vědomí“ (center of consciousness), a obvykle je tam jen jedno. Vůbec, vstupovat do Dvořákovy mysli... Dvořák byl hudební génius, člověk devatenáctého století; pokoušet se zachytit jeho myšlení by bylo absurdní*“ (Škvorecký 1997, s. 300).

Nejčastěji využitým způsobem zprostředkování vyprávění je třetí osoba, většinou soustředěná právě v jednom „centru vědomí“. V několika málo případech je k vyprávění využito i první osoby.

Text *Scherza* sestává z promluv celkem osmnácti vypravěčů, kdy každý z nich dostává prostor o různém výměru. Jednotlivá vyprávěcí pásma většinou působí jako uzavřené celky s vlastní pointou; až na to, že některá z nich byla rozparcelována do vícero kapitol, které zpravidla nenásledují po sobě. Za jednotný celek však můžeme považovat kapitoly propojené osobou vypravěče, případně prostorem děje, někdy i dějovou návazností. V textu se tedy prolínají buď krátká vyprávěcí pásma obsažená v jedné kapitole, nebo delší

¹⁰ Spojení „vypravěčské symposium“ užívá Lubomír Doležel ve studii o románu *Žert* od Milana Kundery v knize *Narativní způsoby v české literatuře* jako označení pro vyprávění zprostředkované z několika střídajících se vypravěčských perspektiv.

pásma separovaná do vícero kapitol. Jako celek tedy *Scherzo* působí jako mozaika několika kratší prozaických útvarů.

Celkem je *Scherzo* rozděleno do šestadvaceti kapitol. Velmi důležitou vlastností kapitol je fakt, že nejsou číslované, pouze jsou označené názvem odkazujícím na určitý rys související s jejich obsahem. Pozornost mohou vzbudit kapitoly, jejichž názvy vykazují určité rysy příbuznosti. Například v případě kapitol „Sólo pro tubu“ a „Sólo pro sousafón“ je pravděpodobné, že budou dějově nebo jinak propojeny. Určitou afinitu předesílají i podobné názvy kapitol „Lapení Mistra“, „Lapení Kounice“ a „Lapení Otylky“, které sice nenavazují dějově, ale ve všech se objevují motivy milostného žánru.

Pořádek kapitol, zdá se, vykazuje pouze dva rysy pravidelnosti, z nichž oba pro nás budou zásadní při srovnávání s výstavbou překladu. Prvním z nich je fakt, že vedle sebe zpravidla nikdy nestojí kapitoly navazující na sebe totožným vypravěčem. Druhým je skutečnost, že první i poslední kapitola jsou zprostředkovány optikou identického vypravěče a zároveň představují dva základní dějové uzly příběhu – začátek a konec Dvořákova angažmá v Americe.

Už jsme zmínili, že kapitoly na sebe nenavazují figurou vypravěče; dále ale nenavazují ani časovou, ani dějovou soudržností. Může se však stát, že postava, která byla v jedné kapitole na pozici vypravěče, se objeví coby postava v pásmu jiného vypravěče.

Například úvodní oddíl „Mouření“ je vyprávěn z pohledu Adele Margulies, tajemnice ředitelky newyorské konzervatoře. Ta je pověřena navštívit Dvořáka v jeho domovině na Vysoké s pokusem přesvědčit ho, aby přijal místo ředitele. Děj následující kapitoly „Sólo pro tubu“ je však časově přesunut až téměř na druhou stranu časové osy, odehrává se totiž až po skladatelově úmrtí. Tentokrát už čtyřicátnice Adele v obklopení kolegů z branže vzpomíná na Dvořákovo působení v Americe. Už zde máme názorný příklad, jak je mozaika kapitol poskládána. Čas, prostor ani děj nejsou organizujícími prvky; konkrétně v tomto případě je jím postava Antonína Dvořáka.

Po kapitolách a vypravěčích má koláž *Scherza* ještě třetí vrstvu tvořenou různými žánry a styly determinovanými pluralitou vyprávěcích hlasů.¹¹ Někdy jde ale o útvar, který

¹¹ Pavel Trenský ve studii o „Veselém snu o Dvořákovi“ poukázal na analogii žánrové různorodosti *Scherza capriccioso* se stejnojmennou Dvořákovou skladbou: „V náladové rozmanitosti a komplexnosti *Scherza capriccioso* Škvorecký vidí nejen nejreprezentativnější Dvořákovu skladbu, ale nalézá v ní i klíč k jeho osobnosti. Ta se mu jeví jako radostná i melancholická, robustní i křehká, přímočará i složitá, zemitá i mystická. Pro čtenáře znalého Škvoreckého díla je spojení protikladů jako jeden z největších životních kladů známé a Škvoreckého dílo idealizuje lidi, kterým se takové spojení podařilo. Navíc, tato Dvořákova skladba slouží autorovi rovněž jako jakýsi model románové struktury, která je utkaná z různorodých prvků.“

nepřesáhne hranici jedné kapitoly, a tím pádem i hranici jednoho vypravěčského pásma; jindy zas může jít o žánr, jehož rysy může vykazovat i vícero vypravěčských promluv. I zde se však projevuje další známý rys Škvoreckého poetiky, jímž je užívání dialektiky tragického a komického obsahu a křížení vážné a žánrové literatury.

Můžeme zmínit například oddíly stylizované do podoby dopisů. V kapitole „Miss Rosie to her sister Mária in Skrčená Lhota“ vypravěčka, která emigrovala z Česka do Ameriky, píše v dopise své sestře, jež domovinu neopustila, o svých každodenních starostech s životem na druhém konci Atlantiku. Stylisticky zde Škvorecký využívá svého postupu míšení češtiny s angličtinou, známého z projevu Blběnky, jedné z vedlejších postav *Příběhu inženýra lidských duší*. Další „epistolární“ kapitolou, kde se však tato jazyková komika neprojevuje, je „Raport o chování Mistra“.

Jedním z dalších žánrových postupů, který Škvorecký ve *Scherzu* využívá, je vnitřní monolog. Tak jsou vystavěny kapitoly „Huneker na tahu“ a „Jeannettka v trablů“. Jde o kapitoly, jejichž vypravěči se vyznačují vysokou zaujatostí a subjektivním hodnocením.

O humornou složku narativní koláže Scherza se starají monology stylizované do tzv. „hospodské historky“.¹² Jde o oddíly obsahující pábitelské historky dvou Čechoameričanů – „Corpus Delicti“, „Exodus“ a „Trabl v Hannibalů“. V jejich vyprávění lze vytyčit dvě hlavní charakteristické shody; jednak opětovné užití míšení hovorové češtiny s angličtinou, a jednak obsah balancující na samotné hraně uvěřitelnosti. Oba mluvčí však neustále usilují o to, aby adresáti jejich vyprávění přistoupili na jeho pravdivost. Podobné rysy lidového vyprávění, avšak bez smíšené čechoangličtiny, vykazují i kapitoly „Sólo pro tubu“ a „Sólo pro sousafón“.

Značná část románu je vyplněna kapitolami, v nichž jsou patrné motivy romantického žánru, čímž máme na mysli vyprávění rozvíjející milostnou zápletku. Jde o kapitoly, v nichž jsou zachyceny peripetie vztahů tří milostných trojúhelníků z okolí Dvořákova soukromého života.

V neposlední řadě zmíníme kapitolu „Setkání géniů“, která vykazuje formu odborného článku. Tato skutečnost se v textu projevuje volbou vědeckého lexika a – jen zdánlivého – vypravěčova osobního odstupu od líčené události.

¹² Označení „hospodská historka“ použil Emanuel Frynta v doslovu ke knize Bohumila Hrabala *Automat svět* ve vydání z roku 1966. Jako hlavní rysy „hospodské historky“ zmiňuje především až absurdní hyperboličnost vyprávěného obsahu a také vypravěčovo úsilí o vyvolání dojmu opravdovosti vyprávěného – zpravidla vypravěč tvrdí, že byl svědkem předkládaných událostí.

Hlavním žánrem, který prostupuje celý román, je žánr historický. Už jsme zmínili, že román má ambice zachytit určité životní údobí historické osobnosti. Autor však překračuje mantinely pravidel psaní historického žánru a zabydluje svůj fikční svět i motivy a postavami založenými na čiré imaginaci. Škvorecký zde tedy míchá historii s fikcí, což je podle Lubomíra Doležela jedním z hlavních útvarů literární postmoderny (Doležel 2014). Jako další rysy, na jejichž základě lze *Scherzo* zařadit mezi postmoderní literaturu, je již zmíněná polyperspektivnost, mnohožánrovost a rovněž složité hrátky s časoprostorovými stříhy.

V textu Škvoreckého románu o Dvořákovi je hojně užito dvou rozdílných řezů písma – antikvy a kurzívy. Toto grafické odlišení zastává vícero funkcí. Kromě toho, že v epistolárních kapitolách signalizuje citace dopisu nebo v ostatních kapitolách i citace z cizích jazyků, rovněž rozděluje většinu kapitol na dvě roviny.

Primární rovina sázená antikvou signalizuje synchronní, právě se odehrávající vyprávění, zatímco text sázený kurzívou představuje různé odchylky od tohoto pásma. Ve skladbě kapitol jsou oddíly, v nichž kurzíva signalizuje přechod do jiného časoprostorového ukotvení, konkrétně jde o vypravěčovy reminiscence či náhledy do budoucnosti. Rovněž jsou přítomné i oddíly, kdy kurzíva neznamena pouze časoprostorový skok, nýbrž také přesun vyprávěcí perspektivy do vědomí jiné postavy.

Přechody mezi dvěma textovými pásmy většinou neprobíhají formou násilného stříhu, vyprávění čtenáře mnohdy výslovně upozorní, že se k přesunu schyluje. Jako příklad si vezměme následující ukázkou z oddílu „Sólo pro tubu“, kde je na přesun z primárního textového pásma do pásma sekundárního čtenář upozorněn poznámkou, že se jedna z postav hodlá oddat vzpomínání:

„Já Boraxovi, a to je taky fakt, o papá Heinrichovi vyprávěl. Jeho zajímalo všechno, co se tejkalo jeho krajanů. Papá Heinrich byl taky rodilej cikán.“

„Čech,“ pravila rudovláska a tubista vzpomínal. *Do trochu vypoulených očí vstoupily Mistrovi slzy. „To já znám, jak to muselo bejt. Já taky zaboha nechtěl bejt řezníkem“* (Škvorecký 2016, s. 45).

Ve druhém příkladu z kapitoly „Jessie v ústřicovém baru“ se odehrává obdobný případ, jenž se ale liší v tom, že se vypravěč se nepřesouvá pouze do jiného časoprostoru, ale navíc i do přesouvá reflexi vědomí k jiné postavě:

Věděla, o čem mluví. Nemusil nic říkat. Jako by vstoupila do jeho vzpomínek –
– *jak si, v tradici své rasy, při práci zpíval. Myl chodbu, pošlapanou zimními přezůvkami studentů*
(Škvorecký 2016, s. 114).

Dvě textová pásma mohou být rovněž propojena motivickou shodou:

„Ale učit směla jen v nedělní škole. Tam vykládala černým dětem starou historii o Bohu, jenž z lítosti nad vlastním dílem podstoupil otrockou smrt. Nejsmyslnější historii.“

„Byla zbožná?“ zeptal se Mistr.

„Byla.“

„Mistr byl velice zbožný,“ řekl Harry T. Už zase měla hlad. (...) „Byl ovšem katolík. V našem kostele jsem ho v neděli neviděl“ (Škvorecký 2016, s. 116).

V následující ukázce se pásmo sázené antikvou přelévá do kurzívy naprosto plynule. Odehraje se však přesun vypravěče do hlavy jiné postavy:

Co všechno dělal, pomyslela si Jessie. Naše černé osudy. Zнала jich tolik. Každý je znal. Každý měl nějakou takovou historii, složitou jako román. Ale všechny byly vlastně stejné. Salón paní Russellové z Erie, jako sto, možná tisíc takových salónů. *Tiffanyho okna, zlaté tapety, alabastrové sošky, drahý a bezcenný bric-á-brac. Velké fortepiano, o ně opřený Raffael Joseffi, povytahuje si manžety, z nichž září safíry, srká sherry* (Škvorecký 2016, s. 117).

Plynulost je zřejmá i v návratech ze sekundárního textového pásma do pásma primárního. V kapitole „Koncertkavárna“, postava Adele Margulies usne a její vědomí se v pásmu tištěném kurzívou přesune do snu. Do primárního vyprávěcího pásma se děj přesune v momentě, kdy zazní zvukový vjem, který Adele probudí:

Ale nadání měl. Třebaže se proměnil v drtiče korzetů a lamače srdcí, v hýřivé nočnítko, absolvoval jako primus třídy, velice dobře se živil hraním, díky exotickému půvabu a neplatnosti virginských zákonů si velice užíval a moc se mu nechtělo domů.

Z věže se utrl zvon, kutálel se, narážel do jiných zvonů.

Proboha!

Sedm hodin! (Škvorecký 2016, s. 183).

Ze sekundárního vyprávění sázeného kurzívou se může vyprávění navrátit i tak, že postava, která se oddává vzpomínce, bezprostředně zhodnotí její význam návratem do primárního pásma vyprávění:

Rychle se vrátila do jídelny, a když se Anna objevila, vlekouc oba zkrvavené synátory k dřezu v kuchyni, četla si s nejdokonalejší umělou zaujatostí ve francouzském románě.

Tohle není veselá vzpomínka. Rychle zvedla ze zábradlí kukátko, zadívala se do kraje, zavzpomínala na tamtu druhou Annu, jedinou svou známou předchůdkyni (Škvorecký 2016, s. 231).

2.2 Zamilovaný Dvořák

V anglickém překladu Paula Wilsona byl román publikován v roce 1986 pod titulem *Dvorak in Love*. Na rozdíl od titulu původního znění vyvolává ve čtenáři jiná očekávání. Titul *Scherzo capriccioso* převzatý z názvu Dvořákovy skladby evokuje Dvořákovu hudbu. Titul překladu oproti tomu vyvolává dojem, že román bude spíše přibližovat Dvořákův soukromý život.

Podtitul překladu výraznou změnou neprošel. Nechybí ani suma základních dat Dvořákova života, ale soupis historických pramenů ano.

Jak už bylo řečeno, v románu o skladateli Dvořákovi je tematizován střet dvou světů – evropského s americkým –, což je tematicky uchopeno i v předchozím *Příběhu inženýra lidských duší*. Ve *Scherzu* však můžeme pozorovat významový posun. Konfrontace evropského světa s americkým znamenala v *Příběhu* neporozumění, zatímco ve *Scherzu* se tyto dva kontinenty navzájem kulturně ovlivňují a inspirují.

V případě obratu ke dvořákovské látce ve *Scherzu* jako by už Škvorecký počítal s dvojným publikem. Patrné je to právě při výběru tématu, jež se týká obou zmíněných kontextů, z nichž každého se dotýká jiným způsobem. Pro českého čtenáře budou zásadní ta místa textu, kde jsou popisovány vlivy amerického kontinentu na Dvořákovu tvorbu. Zájem amerického čtenáře zase připoutají pasáže pojednávající o Dvořákově vlivu na afroamerické muzikanty, jež vyučoval na konzervatoři, čímž měl podle mytologie, kterou zde Škvorecký vytváří, přispět ke vzniku americké populární hudby. Lépe to shrnuje sám překladatel Paul Wilson:

„Jakkoli Scherzo capriccioso představuje u Škvoreckého změnu směřování, je to stále český román o českém skladateli, který – ač by zřejmě mnohem raději zůstal doma – odjede do Ameriky a napíše některá ze svých nejslavnějších děl – symfonii č. 9 „Z Nového světa“, smyčcový kvartet F dur a Humoresku. (...) Dvorak in Love má v sobě nejen toto všechno, ale ještě něco navíc: je také – a možná především – knihou o často opomíjeném období americké historie, o době, kdy dospívala druhá generace černochoů po zrušení otroctví, o době, kdy se Amerika stále ještě snažila postavit se kulturně na vlastní nohy, najít hudební výraz, který by dokázal vyjádřit jejího vlastního ducha, a stále ještě hledala řešení v cizině; o době, kdy byly položeny základy některých hlavních trendů nadcházejícího století (z báječné spolupráce černých a bílých hudebníků se zrodil ragtime a jazz, šťastné spojení evropských, amerických a afrických tradic)“ (Wilson 2005, s. 360).

Autor tedy v textu vytvořil dvě zákoutí, dva základní čtenářské horizonty – v jednom z nich se cítí více doma čeští čtenáři a ve druhém ti angloameričtí, kteří jsou dobře seznámeni s kontextem, do něhož se Dvořák v roce 1892 vydal. Čeští čtenáři jako by objevovali „Nový svět“, zatímco angloameričtí čtenáři pocítují cizost a novost v pasážích románu, kde se setkávají s motivy a zápletkami z českého kulturního kontextu.

Překladatel Paul Wilson si dobře uvědomoval oba čtenářské horizonty a při překládání se pokusil pracovat tak, aby z českého románu odkazujícího do amerického kontextu, vytvořil ryze americký román s odkazy na českou kulturu.

Po dohodě s Josefem Škvoreckým Wilson při překládání nejenže upravil některé realie, dokonce zasáhl velmi významným způsobem do výstavby románu. Využil totiž toho, že kapitoly v jeho původním znění nejsou číslované, a přizpůsobil proto jejich pořádek angloamerickému čtenáři, který nebyl seznámen s Dvořákovým životem a ve složitém a nechronologickém pořádku kapitol by se ztrácel. „*Scherzo capriccioso se prohání sem a tam mezi devadesátými lety devatenáctého století a třicátými lety století dvacátého, vedeno vnitřní logikou, již je čtenář schopn sledovat, pokud má alespoň rámcovou představu o Dvořákových časech a osudech*“ (Wilson 2005, s. 8).

První zásadní změnou, kterou Wilson v překladu podnikl, je zásah do onoho základního rámce, jejž tvoří první a poslední kapitoly původního znění; tedy začátek a konec Dvořákova angažmá na newyorské konzervatoři, načež z konce románu čtenář rovněž pocítí i konec Dvořákovy životní cesty: „*V podtextu prosvítá melancholická nálada Mistra, který ví, že jeho pozemská pouť se chýlí ke konci. Kapitulu uzavírá obraz, v němž Dvořák stojí na peronu a mává odjíždějící Adéle, „dokud nezmizel v kouři a v dálce“* (Wilson 2005, s. 8).

V anglickém znění je poslední kapitola původního znění místo toho na předposlední pozici a jako poslední je zde kapitola „Na březích Atlantiku“, která je v českém znění osmnáctá a která se odehrává až dlouho po „Mistrově“ smrti:

„*V této kapitole černošská operní pěvkyně Sissieretta Jones – postava, která v celém románu téměř nefiguruje – sedí ve svém domě na pobřeží Atlantského oceánu a po telefonu rozmlouvá s Jeanette Thurberovou. Jeanette se snaží u příležitosti 25. výročí Dvořákova úmrtí uspořádat v Cotton Clubu, slavné tančírně a Mekce jazzu v Harlemu, slavnostní večer s koncertem, na němž by vystoupili Dvořákovi bývalí žáci. V české verzi má kdosi bezejmenný zahrát jazzovou suitu, založenou na motivech z Larga z Novosvětské. V anglické verzi to není bezejmenná osoba, ale Duke Ellington, největší jazzový skladatel dvacátého století. Sissieretta, stejně jako Jeanette, umírá na rakovinu. Dvořák a jeho žena jsou už mrtví, předčasně zemřela i Dvořákova milovaná dcera Otylka; co se však neztrácí (a právě proto je tento konec*

pro americkou verzi románu velmi vhodný), je nejen Dvořákova hudba, ale především jeho vliv. Tento způsob završení románu naprosto zásadně zdůrazňuje jedno z jeho z hlavních témat“ (Wilson 2005, s. 8).

Tímto způsobem Wilson výrazně mění vyznění románu. Samotná Dvořákova osoba je zde oproti původnímu znění posunuta do pozadí a hlavní roli zde hraje odkaz, jež skladatel zanechal v americké kultuře. Překladatel zde tedy poněkud umenšuje český rozměr a rozšiřuje prostor kontextu americkému.

Další zásadní změnou v překladu je přeskupení pořadí i u dalších kapitol. Pro lepší orientaci přikládáme tabulku ilustrující změnu pořadí kapitol původního znění s pořadím kapitol překladu:

<i>Scherzo capriccioso</i>	<i>Dvorak in Love</i>
Mouření	The Moor
Sólo pro tubu	A Letter from Jeannette
Jeannetta píše	Solo for Tuba
Záhada konce	The Concert Café
Corpus delicti	Jeannette in Trouble
Jessie v ústřicovém baru	Huneker on the Crawl
Huneker na tahu	Jessie in the Oyster Bar
Nemám být drzá	The Countess on the Terrace
V Catskills	A Report of the Master's Conduct
Koncertkavárna	Corpus Delicti
Exodus	The Mystery of the Cadenza
Raport o chování Mistra	I Must Not Be Impertinent
Jeannettka v trable	Exodus
Hraběnka na terase	The Snaring of the Master
Miss Rosie to her sister Mária in Skrčená Lhota	Miss Rosie to Her Sister Marinka in Skrcena Lhota
Spor o Brahmse	An Encounter of Geniuses
Lapení Mistra	The Snaring of the Count
Na březích Atlantiku	A Controversy over Brahms
Lapení Kounice	Trouble in Hannibal
Setkání géniů	Francis and Jeannette

Trabl v Hannibalu	Moon over Turkey River
Francis a Jeannetta	In the Catskills
Rusálka	The Snaring of Otylka
Sólo pro sousafón	Solo for Sousaphone
Lapení Otylky	The Spider, the Fly, the Master, the Bird, the Butterfly, God and the Cat
Pavouk, moucha, Mistr, ptáče, motýl, Bůh a kočka	On the Shores of the Atlantic

Jak sám Wilson přiznává, jen zřídka v překladu zůstaly dvě původně sousední kapitoly pohromadě, což vysvětluje tím, že chtěl učinit román čitelnějším pro angloamerického čtenáře, aby se v nečekaných časových skocích „neztrácel“.

Z jednotlivých kapitol nelze poskládat chronologický tok textu a Wilson se o to ani nesnažil. Jak ukážeme, spíše mu šlo o to, aby tam, kde je to možné, zmenšil mezi kapitolami časové a dějové propasti.

První změna následuje hned na pozici druhé kapitoly, kde kapitolu „Sólo pro tubu“ nahradila kapitola „Jeanetta píše“. Po první kapitole „Mouřenín“, v níž Adele Margulies podniká cestu za Dvořákem na Vysokou, aby ho přiměla k angažmá na newyorské konzervatoři, tak nyní nenásleduje kapitola, jež se odehrává až po Dvořákově smrti, nýbrž kapitola, v níž ředitelka konzervatoře Jeannetta Thurberová píše svému manželovi o tom, jak se poprvé setkala s Dvořákem, který na její nabídku definitivně kývnul. Wilson tak k sobě přidružil kapitoly, jež mají logickou i časovou návaznost. Kapitola „Sólo pro tubu“ následuje až poté.

Na čtvrté pozici v obsahu překladu se čtenář ocitá v kapitole „Koncertkavárna“, která byla původně na pozici desáté. Kapitola je zprostředkována vypravěčem reflektujícím vědomí Adele Marguliesové a rozvíjí její milostný vztah s černošským houslistou Willem Marionem Cookem, jenž byl v první kapitole „Mouřenín“ pouze naznačen. Zde tedy můžeme opět pozorovat tendenci, kdy k sobě byly přiblíženy kapitoly, jež na sebe navazují dějem, v tomto případě se ještě navíc shodují perspektivou zprostředkování. Oba zmíněné jevy navíc částečně připojují i předchozí kapitolu „Sólo pro tubu“, kde se v kurzívovém pásmu vyprávění Adele taktéž objevuje coby vědomí, skrze nějž je děj zprostředkován. V tomto dějovém útržku Adele vzpomíná na Willovo vyprávění právě z kapitoly

„Koncertkavárna“; dochází zde tedy opět i k dějové návaznosti, kdy máme v jedné kapitole děj anticipovaný a v následující kapitole jsou náznaky rozvinuté.

Na páté pozici nenásleduje kapitola „Corpus delicti“ jako v původním znění, nýbrž kapitola „Jeannetta v trable“, která byla původně na třinácté pozici a která se časově odehrává ještě před Dvořákovým působením na konzervatoři. Promlouvajícím vypravěčem je americký dirigent Theodore Thomas, jenž s fiktivním posluchačem, panem Garrigue, rozmlouvá o finančních potížích zakladatelky newyorské konzervatoře Jeannette Thurberové a jejího manžela, načež spekulují o tom, jak by mohl konzervatoř dostat z hospodářské tísně Antonín Dvořák. Kapitola nenavazuje na předchozí kapitoly osobou vypravěče jako v předchozím odstavci. Návaznost nyní vidíme na tematické rovině, kdy je kapitola blíže přidružená k oddílům, jež přibližují počátky Dvořákova působení na konzervatoři v New Yorku. Kapitola navíc byla přesunuta z blízkosti dvou kapitol („Raport o chování Mistra“ a „Hraběnka na terase“), obou pojednávajících o Dvořákovi spíše z privátního pohledu a obou zprostředkovaných perspektivou vypravěčů z českého kulturního kontextu. Přesun kapitoly tedy rovněž sleduje tendenci přidružit ji ke kapitolám vyprávěným vypravěči z angloamerického kulturního kontextu.

Na tuto linku částečně navazuje i další kapitola překladu „Huneker na tahu“, která se prohodila s původně šestou kapitolou „Jessie v ústřicovém baru“. Kapitola „Huneker na tahu“, která optikou hudebního kritika Jamese Gibbonse Hunekera líčí humornou historku o Dvořákově tahu po newyorských barech, je předchozím kapitolám časově bližší. Následující kapitola se totiž odehrává až po Dvořákově smrti; v kurzívovém pásmu vzpomíná jeden z Dvořákových žáků, zpěvák Harrym T. Burleigh, na Dvořáka jako učitele.

Na osmé pozici následuje kapitola „Hraběnka na terase“, vyprávěná z pohledu Josefíny Čermákové, která byla původně na pozici čtrnácté. Časově i prostorově je vůči předchozí kapitole naprosto kontrastní, neboť je zasazena do doby, kdy mladý Dvořák docházel vyučovat na klavír sestry Anny a Josefínu Čermákovy; návaznost je zde tedy tematická, neboť tato i předchozí kapitola zobrazují Dvořáka coby pedagoga, i když zde jde spíše o líčení vzniku milostného trojúhelníku mezi učitelem a jeho dvěma žákyněmi. Kapitola rovněž seznamuje čtenáře s Dvořákovou dcerou Otýlíí a jejími milostnými potížemi.

Po této kapitole v překladu následuje epistolární kapitola „Raport o chování mistra“, která nyní s předchozí kapitolou vytváří hladší navázání a čtenář je díky jejich blízkosti lépe uveden do kontextu, který z pouhého dopisu Anny Dvořákové její sestře Josefíně není zcela jasný. Nyní je čtenář díky bezprostřední přítomnosti kapitoly „Hraběnka na terase“ připraven

na to, kdo je vůbec pisatelka a kdo je adresátka a jaký vztah mají ke Dvořákovi. Předchozí kapitola také například uvádí pragmatickou charakteristiku Anny Dvořákové, která se naplno projeví právě v kapitole stylizované jako dopis. Opět v přesunu kapitoly vidíme tendenci postavit vedle sebe kapitoly shodující se v kulturním kontextu vypravěče, navíc i v privátní tematice z Dvořákova života.

Na konci dopisu se Dvořáková sestře zmiňuje, že rodina stráví léto v Iowě, v čechoamerické vesničce Spillville. Desátá kapitola překladu – „Corpus delicti“, která byla původně na páté pozici – má nyní na předchozí kapitolu logickou návaznost. Jde o vyprávění Čechoameričana, který nejprve vypráví o založení Spillville, ale poté vypráví i několik historek z léta, které zde strávil Dvořák s rodinou.

Následující kapitola „Záhada konce“ byla přesunuta ze čtvrté pozice na pozici jedenáctou. Jde o vyprávění Dvořákova přítele a cellisty Hanuše Wihana. Wihan přibližuje svůj spor s Dvořákem, který mu nechce dovolit přepsat noty v Koncertu pro violoncello a raději ho vymění za jiného cellistu. Byla přesunuta opět patrně proto, že na čtvrté pozici jí chyběl kontext, který by čtenáři usnadňoval orientaci. Na konci kapitoly se cellista účastní smutečního průvodu během Dvořákova pohřbu a jeho pohled končí na Dvořákově truchlící dceři Otylce v doprovodu jejího manžela.

Další změnou je přesun kapitoly „Nemám být drzá“ z osmé na dvanáctou pozici. Kapitola líčí počátek Otylčiny cesty k oltáři, opět ve schématu milostného trojúhelníku, a rozvíjí tak motiv, kterým předchozí kapitola skončila.

Následuje třináctá kapitola „Exodus“ přesunutá z jedenácté pozice. Jde o monolog obyvatele Spillville, který Dvořákovi vypráví o cestě z Čech přes Atlantik. Oproti původnímu znění je nyní kapitola o několik pozic blíže ke kapitole „Corpus Delicti“, s níž sdílí shodu v tematické rovině – obě kapitoly vypráví příběhy českých přistěhovalců na americký kontinent.

V obsahu překladu následuje kapitola „Lapení Mistra“ přesunutá ze sedmnácté pozice na čtrnáctou. Příběhově navazuje na kapitolu „Hraběnka na terase“, avšak zde není centrum vědomí soustředěné do nitra hraběnky Kounicové, nýbrž Anny Dvořákové. Nyní je však kapitola jen jeden oddíl vzdálená od kapitoly „Nemám být drzá“, která končí narážkou na Dvořákovy námluvy, jež jsou hlavním tématem právě oddílu „Lapení Mistra“.

Na patnácté pozici stojí kapitola „Miss Rosie to her sister Mária in Skrčená Lhota“, která si i v překladu zachovala svou původní pozici. Poté se však v obsahu překladu objevuje kapitola „Setkání géníů“, která byla přesunuta z dvacáté na patnáctou pozici. Vypravěč této kapitoly líčí setkání Antonína Dvořáka s dramaticko-konceptuálním umělcem Steelem

MacKayem. Kapitola zde pracuje s motivem střetu dvou kultur, střet dvou uměleckých proudů, čímž navazuje na předchozí kapitolu, v níž slečna Rosie píše v dopise své sestře o tom, jak se v černošské čtvrti setkala s Dvořákem, jenž se tam nechával inspirovat afroamerickou hudbou.

Mezi dvěma následujícími kapitolami nesledujeme žádnou sousedskou souvislost. Jde o kapitoly „Lapení Kounice“, která se přesunula z devatenácté pozice na pozici sedmnáctou, a kapitolu „Spor o Brahmse“ přesunuvší se z šestnácté na osmnáctou pozici.

Následující tři oddíly sice změnilы svou pozici, nicméně udržují stejné seskupení jako v původním znění: kapitola „Trabl v Hannibalu“, která v původním znění zaujímá jednadvacátou pozici, zatímco v překladu pozici devatenáctou, „Francis a Jeannetta“, která v původním znění stojí na dvaadvacáté pozici, ale v překladu na pozici dvacáté, a kapitolu „Rusálka“, která v původním znění zaujímá třiadvacátou a v překladu jednadvacátou pozici.

Oproti tomu si výrazného posunu povšimneme u kapitoly „V Catskills“, která původně stojí na deváté pozici, zatímco v překladu zaujímá dvaadvacátou pozici. V tomto oddíle zakladatelka newyorské konzervatoře Jeannette Thurberová už na sklonku života vzpomíná na Dvořáka jako na bývalého kolegu, avšak také jako na nenaplněnou lásku. Wilson tuto bilanční kapitolu uzavírající její příběh posouvá mezi poslední pěticí kapitol, které mají podobnou „uzavírající“ hořkosladkou náladu.

Následuje kapitola „Lapení Otylky“ přesunuvší se z pětadvacáté na třiadvacátou pozici, v níž dochází k rozřešení příběhu okolo Otylčina milostného trojúhelníku; víme však, že její štěstí netrvalo dlouho, neboť o sedm let později zemřela, teprve rok po Dvořákovi. Kapitola uvolnila prostor, patrně aby k sobě mohly být přidruženy dvě následující kapitoly.

Čtyřiadvacátá kapitola „Sólo pro sousafón“, v níž skupina Dvořákových bývalých hudebních kolegů zpřítomňují již zesnulého „Mistra“ pomocí humorných vzpomínek, zůstává na své původní pozici, nyní však po ní nenásleduje kapitola „Lapení Otylky“, nýbrž „Pavouk, moucha, Mistr, ptáče, motýl, Bůh a kočka“; kapitoly, které teď v obsahu sousedí, sdílí motiv odcházejícího nebo již zesnulého Dvořáka, načež ta první tak činí s komickým úsklebkem a druhá s bezútěšnou melancholií blížícího se konce.

Posledním přesunem jsme se již zabývali výše – původně šestadvacátá kapitola „Pavouk, moucha, Mistr, ptáče, motýl, Bůh a kočka“ uvolnila místo původně osmnácté kapitole „Na březích Atlantiku“.

Obecně se dá shrnout, že změny provedené ve spolupráci autora s překladatelem se snaží čtení románu zpřehlednit, připravit čtenáři orientační body, které by mu daly opěru pro

přesuny mezi jednotlivými kapitolami do neznámých časoprostorů zprostředkovaných jinými perspektivami. Vytváří mezi nimi na první pohled nenápadné spojnice.

Zároveň však nová podoba uspořádání textu zachovává pravidla, jež Škvorecký stanovil, a to především to, že vedle sebe nikdy nestojí kapitoly vyprávěné z pohledu stejné postavy a nikdy vedle sebe nestojí kapitoly, jež by na sebe přímo navazovaly. Občas jsou k sobě přidruženy oddíly mající určitou příbuznost, oddíly, kdy jeden z nich děj pouze naznačuje, zatímco druhý jej rozvíjí, jako jsme to ukázali například v případě vztahu sousedních kapitol „Raport o chování Mistra“ a „Corpus delicti“. Jindy může mohou ony spojnice vznikat tematickou afinitou kapitol či shodou v kulturním kontextu jejich vypravěčů.

Ještě musíme zmínit, že překlad usnadňuje čtenáři práci i v případě časoprostorových přechodů mezi pásmy sázenými antikvou a kurzívou. Tam, kde originál neuvádí časoprostorové ukotvení děje, to totiž překlad často doplňuje:

„The first time he had seen her – she was sitting at the kitchen table of the flat in Prague, writing, her eyes red from crying – he had felt the first stirring of a sensation most young men experience on encountering a miracle.“ (Škvorecký 1986, s. 158)

„He asked to be left alone in the dressing room for half an hour, after the concert in The Hague“ (Škvorecký 1986, s. 145).

3. FRAGMENT Z DOBY KULTŮ

3.1 Tankový prapor

Satirický román *Tankový prapor* Josef Škvorecký napsal během roku 1954. Díky částečné publikační svobodě let 1967–1968 mohly být v cenzurovaném znění uveřejněny některé kapitoly románu v časopisech *Plamen* nebo *Československý voják*.

Připravované vydání v nakladatelství Československý spisovatel bylo po srpnové invazi vojsk Varšavské smlouvy zastaveno. Román vyšel česky poprvé až v exilu roku 1971 jako první titul Sixty-Eight Publishers, torontského nakladatelství manželů Škvoreckých. V Československu vyšel *Tankový prapor* až po revoluci v roce 1990. V roce 1998 pak byl publikován v přepracované verzi podle anglického překladu jako desátý svazek Škvoreckého spisů.

Pro naše účely srovnávání s překladem Paula Wilsona pracujeme s pátým torontským vydáním z roku 1980. Důvod pro nevyužití autority vydání ze spisů je ten, že toto vydání přejímá téměř všechny zásahy do kompozice, jakými prošel anglický překlad.

Zhruba třísetstránkový text románu je lemovaný několika paratexty. Prvním je věnování „*Jarmile a Vladimírovi Emmerovým a Nadě a Janu Michalovým – a poddůstojníkům v záloze P. L. Dorůžkovi a Stanislavu Marešovi, kteří byli u toho*“. Následuje upozornění na smyšlenost všech osob a událostí a na symbolický význam celé prózy. Narážku na smyšlenost postav lze přijmout s jistou dávkou ironie, neboť v autorově poznámce, kterou opatřil až vydání poslední ruky ze spisů, Škvorecký přiznává opak: „*Strojopis, jak to tehdy bývalo, koloval mezi přáteli známými a existovalo i několik neautorizovaných opisů, z nichž se jeden dostal do nepravých rukou předlohy k jedné z postav té frašky, ale ta to naštěstí přijala s humorem*“ (Škvorecký 1998, s. 234). Následuje předmluva Jiřího Voskovce nazvaná *Rekomandace* a medailonek malíře Jana Brychty, jehož ilustrace jednak prokládají text románu, a jednak zdobí jeho obálku.

Podtitul románu zní „Fragment z doby kultů“. První část podtitulu – „fragment“ – vysvětluje Škvorecký v již zmíněné autorově poznámce. „*Měla to být pouze první část ,velkého českého románu‘ (podle vzoru *The Great American Novel*) o životě v padesátých letech, jenže ten jsem nikdy nenapsal. Při přepisu na stroji jsem rukopis označil ,fragment z doby kultů‘, abych se vyhnul kritickým výtkám literárně vzdělaných čtenářů tehdejšího undergroundu, týkajícím se stavby textu.*“

Druhá část podtitulu – „doba kultů“ – referuje o časovém ukotvení děje, jímž je několik podzimních měsíců roku 1951, tedy období hlubokého stalinismu.

Původní znění *Tankového praporu* tvoří devět číslovaných kapitol, jejichž názvy vždy předesílají hlavní obsah děje. Jde o samostatné, pointou sevřené oddíly organizované jednoduchou lineární kompozicí bez výrazných narušení časového a kauzálního pořádku děje. (Autonomii jednotlivých kapitol dokládá i zmíněný fakt, že některé byly publikovány časopisecky.)

Děj kapitol je rozprostřen ve dvou oblastech fikčního světa, a kapitoly tak lze rozdělit dle prostorového ukotvení děje. Jedním z prostorů je vojenský výcvikový tábor Kobylec a jeho nejbližší okolí, kde sedmý tankový prapor dokončuje poslední měsíce své prezenční služby, složené z vojenského výcviku a politické výchovy (1. Sedmý tankový prapor v útoku na spěšně vybudovanou obranu nepřítele, 2. Provedení zkoušek FO u sedmého tankového praporu, 3. Noc v posádkovém vězení, 5. Divizní kolo armádní soutěže tvořivosti, 7. Podzimní prověrka bojové a politické připravenosti, 8. Bakchanálie, 9. Kulturně masový večírek na rozloučenou). Jak ale poukazuje Helena Kosková, (Kosková 2004, s. 58–69) ryze vojenská tematika se objevuje jen ve třech kapitolách: v první, třetí a sedmé.

Druhý prostor děje románu se nachází v Praze, v „civilu“ (4. Lekce z katolického náboženství, 6. Vůně civilu).

Dynamika střídání kapitol podle prostoru děje vykazuje jisté rysy pravidelnosti. První tři kapitoly se odehrávají ve vojenském prostoru výcvikového tábora Kobylec. Následuje kapitola civilní. Po ní, v samotném středu pořádku kapitol, se nachází epizodní kapitola, která se sice odehrává ve vojenském prostoru, ale nikoliv v Kobylci. Následuje opět kapitola, jejíž děj je situován v civilním prostředí. Skladbu uzavírá opět trojice kapitol dějově soustředěných v Kobylci.

První tři kapitoly společně se třemi posledními lze považovat za hlavní dějový rámec románu, jenž čtenáři předkládá poslední měsíce prezenční služby sedmého tankového praporu. Zatímco první tři kapitoly zobrazují spíše běžnou každodennost na vojně v první polovině padesátých let – vojenský výcvik v terénu, politickou výchovu a provoz věznice – , druhá trojice zachycuje poslední dny na vojně – závěrečnou prověrku bojové a politické připravenosti, neoficiální oslavu organizovanou tzv. „odspoda“ a oficiální závěrečnou hostinu doplněnou o masový kulturní program.

Stejně tak jako středová pátá kapitola Divizní kolo armádní soutěže tvořivosti lze i dvojici civilních kapitol, jež ji rámuje, považovat spíše za epizodní kapitoly. Vzhledem

k titulu románu tyto oddíly nikterak nerozvádí hlavní dějovou linku okolo posledních měsíců prezenční služby sedmého tankového praporu a soustřeďují se spíše na privátní oblast života rotného Smiřického.

Středová kapitola vybočuje ještě více, neboť narušuje nejenom jednotu prostoru základního dějového rámce jako zmíněné civilní kapitoly, ale navíc i časovou posloupnost vyprávění. Kapitola líčí, jak se Ludmilin manžel Robert Neumann seznámil s herečkou Alenou Hillmanovou (Dannyho sestřenicí), od něhož se ona dověděla o tom, že Danny je jedním z nápadníků vdané Ludmily. O tom, že tuto skutečnost Alena ví, se ale čtenář dovídá na základě dopisu, jímž se Danny pročítá na začátku třetí kapitoly. To tedy znamená, že děj páté kapitoly musel předcházet minimálně ději třetí kapitoly, ale informaci o přesném časovém ukotvení kapitoly vyprávění neposkytuje.

Jednotícím elementem téměř všech kapitol – výjimkou je pátá – je postava Daniela Dannyho Smiřického, který figuruje i v několika dalších Škvoreckého prózách a který je považován za postavu vykazující autorovy autobiografické rysy. Podle Pavla Trenskeho se ale postava Dannyho v *Tankovém praporu* objevuje především proto, že chtěl autor udržet souvislost s románem *Zbabělci* (Trenský 1995, s. 41).

Značným rozdílem, jímž se *Tankový prapor* liší od ostatních Škvoreckého próz s autobiografickými motivy, je ten, že děj zde není zprostředkován vypravěčem v první osobě, jako je to například v prózách *Zbabělci*, *Mirákl*, *Prima sezóna* a *Příběh inženýra lidských duší*. Místo toho zde děj zprostředkovává heterodiegetický vypravěč¹³ ve třetí osobě se značnými sklony k vlastnímu hodnocení předkládaného děje.¹⁴

V případě zmíněných románů s vypravěčem v první osobě jsou zprostředkované události podávány skrze Dannyho vědomí a čtenáři nezůstává skryta žádná z jeho pohnutek a motivací. Heterodiegetický vypravěč *Tankového praporu* má oproti tomu od nitra hlavní postavy větší odstup.

Nicméně, vstup do Dannyho myslí vypravěči zcela zapovězen není, a jeho hlavní motivace tak čtenáři nejsou zatajeny. Primární funkci posunu vyprávěcí perspektivy ale spatřujeme spíše v tom, že umožňuje prezentovat i děje, jichž rotný Smiřický nebyl svědkem, jako v případě páté kapitoly, kde se postava rotného neobjevuje vůbec. Byť je

¹³ Srov. Genette 2003.

¹⁴ Lubomír Doležel v práci *Narativní způsoby v české literatuře* nazývá tento způsob zprostředkování děje rétorický vypravěč.

hlavním reflektovaným vědomím to Dannyho, další funkcí perspektivy heterodiegetického vypravěče ve třetí osobě je i to, že tu a tam vstupuje do hlav i dalším postavám.

Ve fikčním světě *Tankového praporu* dochází ke střetu dvou základních hodnot, jimiž jsou postavy motivovány ke svému jednání. Jednou z nich je oportunismus a pokrytectví vedoucí k úspěchu v soudobých mocenských strukturách a druhým zase revolta proti armádnímu řádu a oficiální politice.

Dle těchto axiologických norem můžeme postavy vojenského světa hrubě rozdělit na ty, jejichž hlavním motivačním motorem je úspěch v oficiálním pořádku první poloviny padesátých let 20. století, vedoucí k pozitivnímu kádrovému posudku, a ty, jež úspěch v nastavených strukturách nemotivuje a jejichž hlavním úsilím je přežít vojenský výcvik a politickou indoktrinaci a bez větší úhony se vrátit do civilu.

Postavy druhé skupiny vojáků jsou k vojenskému výcviku a politické výchově úplně laxní a jejich odpor se mimo jiné projevuje hovorovou češtinou hojně prokládanou vulgarismy, která stojí v opozici k oficiální ideologické terminologii.¹⁵ A když už se s vypětím největšího sebezapření rozhodnou splnit rozkaz, tak s co nejmenším vypětím sil:

„Soudruhu rotný, mě sem poslal Hospodin abych vám prej pomoh s vokopem. Ale – „

„Ta píča!“ zaznělo z řidičského otvoru, a na předprseň se z něho vyhrabal podsaditý voják v zamaštěné kombinéze s desátnickými prýmky na prsou.

„Von si myslí, že se kvůli němu ztrháme. Ať si posere hlavu, kráva.“ Obrátil se k veliteli a řekl slušněji: „Tak co, Danny? Neříkal sem to? Ukázkovej vokop. Dyt' sem věděl, že tady je. Tady to znám jak svý hovno. Vokrouhlickej vrch sem dobyl už aspoň pětkrát.

Velitel tanku se rozhlédl.

„Je to fajn, Anděline. Doufám, že na to nepřijdou.“

„Čerta starýho, kamaráde,“ pravil řidič. „A dyby – já se jim na to vyseru. Já už mám vodsloužino svý. Ať se dřou lemouni, ale ne dubňáci. A du chrápat“ (Škvorecký 1990, s. 18).

Nebo jde naopak o figurky kontrastující s předchozí skupinou svou snaživostí a ambicemi:

„Pod nataženou plachtou jiné tatry, rovněž poklidně, spali i tři velitelé rot (kontrola činnosti osádek); jenom čtvrtý, snaživý poručík Hezký, na něhož si pro jeho přičinlivost kapitán Matka zasedl,

¹⁵ Helena Kosková považuje střet těchto dvou jazykových vrstev za jeden z interpretačních klíčů románu.

vykonával poctivě plánskonspektem mu předepsané činnosti, a navíc – k malé radosti podřízených vojáků – pomáhal kopat žalostnou napodobeninu tankového okopu osádce četaře Vytáhlého, skládající se toho času jen ze dvou můžů (ostatní byli v base). Leč tuto jeho snahu viděl z nadřízených pouze Pánbůh, a jeho existenci armádní velení neuznávalo“ (Škvorecký 1990, s. 23).

Extrémním případem skupiny „oportunistů“ je major Borovička alias Malinkatý ďábel, jemuž mocenské struktury vyhovují k tomu, aby ukojil svou touhu po moci, jak čtenáři odhaluje vypravěč nahlédnuvší do Borovičkovy mysli:

„Naplnila jej nesmírná rozkoš. Viděl, jak ho všichni nenávidí, ale jak jsou proti němu nepatrní. Byl bezpečný v krunýři, který mu poskytovala vojenská kázeň a subordinace. Oni musí stát, a on je může sprádat. Oni si mohou myslet, co chtějí, a on jim může říkat, co chce. Nikdy nebylo na světě nic dokonalejšího“ (Škvorecký 1990, s. 32–33).

Dobře se funkce autorem zvolené vyprávěcí perspektivy vyjeví, když v kontrastu k reflexi Borovičkova nitra postavíme vnější perspektivu, která předkládá postavu majora Borovičky coby hodnou zesměšnění a vykresluje ho parodicky, až groteskně:

„Major Borovička dorazil orosenou trávou ke štábnímu vozu a s jistou námahou se vyšplhal na schůdky řidičské kabiny. (...) Maličkový major chvíli balancoval na stupačce, potom spokojeně frkl a ohlédl se. Původně chtěl seskočit, ale když spatřil téměř metrovou propast pod sebou, rozhodl se pro mírnější postup. Ručkou se pevně přidržel držadla na dveřích a na pravé noze udělal dřep, až švy těsných kalhotek nebezpečně zapraskaly. Marně však šmátral levou nohou po jistotě matičky Země. Navíc mu pravá noha uklouzla, takže důstojník proti své vůli bolestně dosel rozkrokem na stupačku a slabě zakvikl“ (Škvorecký 1990, s. 24).

Prostor civilu je častým motivem, jenž vypravěč odhaluje v myslích postav, nejčastěji v nitru rotného Smiřického. Pro Dannyho je myšlenka na civil spojená především s milostnými motivy, ale také s budoucím uplatněním ve společnosti. Reminiscence na civil a projektování budoucnosti v civilu v myslích postav občas – i když minimálně – narušují plynulost a linearitu dějového proudu, který tak je přenesen do jiného než výchozího časoprostoru vyprávění. V následujících ukázkách tak dochází k tomu, že civilní prostor prosakuje do toho vojenského:

„Rotný, který ve velitelské věžičce otáčel zvolna periskopem, se v duchu utěšoval: konečně, můj tank není v nejhorším stavu, a major prcá kdekoho. Tou masovostí ztrácí jeho prcání účinnost, přesně podle zákona o zmenšujícím se zisku. Začal si připadat skoro v bezpečí a zasníl se:

Vzpomněl si na dívky z Vyšší sociální, které mu u příležitosti odchodu do vojenské služby věnovaly láhev francouzského koňaku, protože je měl na politickou ekonomii. Všechny, zejména ty hezké, v politické ekonomii velmi dobře prospěly. Vzpomněl si na Věrušku, s kterou za těch blahých civilních dnů poněkud překračoval přísné školní řády v lese za rozhlednou. Skoro se znovu octl v Heroutovicích, kde kvetly třešně, dívky bydlely v internátě o on nad nimi z pověření dosti pošetilé ředitelky vykonává dozor při tanečních zábavách v restauraci „Barrandov“.

Potom se procesí přiblížilo a rotný procitl z denního snu“ (Škvorecký 1990, s. 46).

„Větrík načechral rezavé koruny kaštanů na Okrouhlickém vrchu, v dálce uviděl rotný malinkou postavičku kapitána Matky, soukajícího se do drobného obrněného autíčka. Okrouhlický vrch stál umytý rosou a krásný v záři ranního slunce, v tanku bylo intimní šero, nohy v půllitrech dodávaly nervové soustavě pocit jistoty. A taky se už blíží ten čas, kdy si najde dívku a ožení se. Ne Lizetku. Dívku z dobré rodiny, pěstěnou, čistou, v hedvábí a nylonu, patrně taky s pomalu rostoucím bříškem od požívání příliš mnoha dortů. Nějakou takovou, s jakými tancoval na soírée Amerického ústavu před Únorem. Příjemně voněly parfémy a importovaným prádlem a v hlavě, na rozdíl od Lizetky, mívaly vylízáno“ (Škvorecký 1990, s. 50).

Mohlo by se proto zdát, že prostor civilu je kontrastní vůči vojenskému prostoru¹⁶ a pro vojáky představuje kýžené vysvobození z područí armádní subordinace, tvrdého režimu a vztahů založených na oportunistu vůči vládnoucí ideologii. V perspektivě Dannyho, jenž ve čtvrté a šesté kapitole cestuje do Prahy za účelem svedení Ludmily Hertlové Neumannové alias Lizetky, kterou rotný nejprve navštíví u ní doma a poté v jejím zaměstnání, dojde k zjištění, že jsou zde vztahy determinovány podobným oportunistem a pokrytectvím jako na vojně. Rotný nakonec v některých rysech shledává vojnu snesitelnější, zvláště po tom, co si začal románek s Janou Pinkasovou, manželkou příliš zaměstnaného poručíka Pinkase.

Pavel Trenský hodnotí Dannyho civilní epizodu jako jednu ze slabin románu a nevidí pro ni „strukturní odůvodnění“ (Trenský 1995, s. 47). Jednou z funkcí epizody je dle nás právě ono srovnání s vojenským prostorem. V následující ukázce se naopak do civilního prostoru propisuje ten vojenský:

¹⁶ Pavel Trenský poukazuje na to, že v Československu, stejně jako ve zbytku zemí východního bloku, představovala armáda jakýsi mikrokosmos pro celou socialistickou společnost, což platilo nejvíce před koncem stalinské éry, kdy militarismus dosahoval až mýtotočných rozměrů. Vojenský prostor Tankového praporu bychom tedy mohli číst i jako jakousi alegorii celé komunistické společnosti.

„Rotnému bylo, jako by procítil z nějaké pastýřské idyly, v níž prostí uniformovaní pastýři pasou jednoduché ovečky, aby je po dvou letech vyhnali do strašlivě komplikovaného světa nepřehledné hry checks and balances, kde lidská i státní činnost spočívá v neustálém boji o výhodná, lepší a ještě lepší místa. Zdálo se mu, že tato složitá společnost soudruhů je svázána a rozdělována příjemným předivem vzájemných přátelství a nepřátelství, zavázaností a úsluh, sympatií a antipatií, příbuzenských svazků a vztahů připomínajících téměř zákony krevní msty; že jsou tu neustále v proudu komplikované akce, při nichž se počítá s pomocí jedněch, odporem druhých a možnými intrikami třetích až třicátých stran. Užasl, jak nesmírná mozková práce se tu zřejmě vynakládá na kombinování možností, na odhady síly a slabosti, jak mnoho tu záleží na vyděračských vědomostech o činech a naopak na neznalosti činů. Oproti poklidné buzeraci vojny připadalo mu, že lidé v civilním životě jsou ve stavu neustálé bojové pohotovosti, že s tvrdošíjnou odvahou bojují nepřetržitě ten soudružský boj všech proti všem, jehož cíl a jakýkoliv smysl mizí kdesi v nepochopitelnou, neboť celé to pomatené dění, financované z neznámých důvodů ze státní pokladny, jako by bylo nejnázornějším příkladem nestálosti věcí (...). Tím víc se mu chtělo ještě zůstat, prodlít, třebaže soudružka Valentinová má tak pěkné oči. Janinka je má taky, a svět vojny je poklidná krajina s vrkajícími tanky, zelenými raketami a pastýřkou ve voňavé ložnici“ (Škvorecký 1990, s. 220–221).

Ukazuje se tedy, že vztah mezi kapitoly rozdělenými podle prostoru je spíše paralelní než kontrastní. Civil ve výše citovaných Dannyho vzpomínkách je totiž spíše romantizovaný milostnými motivy a v jistých ohledech jde o mnohem složitější a nepřehlednější svět než ten vojenský, organizovaný přísnou hierarchií a jasnými pravidly. Škvorecký zde tak v Dannyho zjištění zachycuje bezútěšnost plynoucí z nastavení společenských pořádků doby, již autor zachycuje.

Naše rozdělení postav na dvě skupiny, jež jsme učinili výše, může vykazovat rysy černobílé mozaiky. To se dá interpretovat se zřetelem k faktu, že autor píše román v první polovině padesátých let, tedy v době, kdy je hlavním prozaickým útvarem oficiálního literárního provozu budovatelský román; jedním z jeho rysů je právě schematicnost postav. Zatímco by však vojnu bojkotující postavy vojáků byly v typickém budovatelském románu zobrazeny coby třídní nepřátelé hodni opovržení, v *Tankovém praporu* zaujímá vypravěč negativní postoj k figurám konformním s mocenským establishmentem.

Symbolickým je v tomto směru tragikomický konec majora Borovičky, jehož vyznění je o to naléhavější, že uzavírá celý děj. Škvorecký tak částečně napsal román v duchu vládnoucích estetických norem doby, o níž podává svědectví, ale zároveň parodicky přepóloval hodnoty, jež soudobá ideologie zastávala.

Z této černobílé mozaiky se však vymaňuje hlavní postava rotného Smiřického – podle vypravěčovy charakteristiky byl Danny „člověk bojácný, a proto svědomitý“ (Škvorecký 1990, s. 20) –, jehož nelze jednoznačně zařadit ani do jedné z předestřených skupin,¹⁷ nebo přesněji se rotný snaží zavděčit oběma skupinám najednou:

„Udělují vám ústní pochvalu za řádně provedený okop. Váš okop může být vzorem ostatním okop – soudruhům.“

„Soužím lidu!“ vyštěkl duchapřítomně zkoprnělý rotný. První, co ho napadlo, když konečně uvěřil svým uším, bylo, že ústní pochvaly se zapisují do knihy záznamů o odměnách a trestech, a on že shání místo, takže kádrový posudek začíná být aktuální. Musí připomenout staršinovi, aby na to nezapomněl. Když se na majorovu výzvu stejně bleskově vrátil do tanku a bojově za sebou zaklapl příklop, zaslechl ještě Anděličův komentář:

„Kamarádi, to je prdel!“

A aby byl na obě strany hezký, potvrdil rotný výrok svého řidiče slovy:

„To je!“ (Škvorecký 1990, s. 49).

Podvojnosti postavy Dannyho si všiml i Jiří Voskovec, který o tom v Rekomandanci píše toto: *„Rotný Smiřický vystupuje v tolika prolínajících se náladách s příslušnými maskami, že až skoro ztrácí totožnost. Jako by byl v té fresce nádherně vymalovaných maniků i temných pekelníků, obsluhujících erární mašinu, jen křídou nejšedivější sotva načrtnut. Právě proto smí být všudypřítomný a představovat kteréhokoli z nás“* (Škvorecký 1990, s. 12).

Rotný Smiřický je postava, jejíž nejnápadnější charakteristika by se dala popsat jako starost o vlastní existenci, z níž pramení rozkol, uprostřed něhož se Danny nachází. Ačkoliv sympatizuje a ideově souzní s revoltující skupinou, strach o existenční záležitosti – tedy o kádrový posudek a dobré pracovní místo v civilu – mu nedovolí, aby projevil otevřenou neposlušnost jako jiní vojáci sedmého tankového praporu, a zadané rozkazy tak plní s formální náležitostí, avšak bez vnitřního přesvědčení.

Úzkost pramenící ze starosti o život v civilu se rotný Smiřický snaží tišit milostnými pletkami, které taktéž tvoří spojnicí obou oblastí fikčního světa. Ve vojenském světě má Danny poměr s Janou Pinkasovou, zatímco v civilu usiluje o to, dostat se do ložnice taktéž vdané Ludmily Hertlové Neumannové alias Lizetky, která však rotného vztah k ní nechává přešlapovat v platonickém předsálí.

Výše nastíněná charakteristika postavy rotného Smiřického je jen jednou z mnoha realizací autorovy strategie založené na napětí mezi vnitřní a vnější perspektivou, mezi viditelným a skrytým, mezi ideou a realitou.

V civilní oblasti fikčního světa například toto napětí ztělesňuje postava Lizetky, která má rozehraných několik platonických románek, ale žádný nenechá uskutečnit v realitě.

Tato dialektika ale sahá dál za hranice privátních vztahů mezi postavami a lze ji považovat za jedno z hlavních témat románu. Zmíněné napětí totiž autor používá i k demonstraci rozporu prázdných frází socialistické ideologie s realitou běžného armádního provozu.¹⁸

„Kráčel pomalu uličkou mezi oběma řadami kavalců až na druhý konec místnosti a mlčel. Z každého gesta, z každého vašeho počínu musí být vojákům zřejmé, že jste jejich soudruh, ale zároveň také jejich velitel. Poručík, který se mezitím obrátil a kráčel hlubokým tichem zpátky, si uvědomil, že v praxi nebude asi lehké tyto dvě funkce úspěšně spojit. Začal se potit. (...)

„Vy, soudruhu desátníku – „řekl matně a neurčitě. Voják k němu zvedl ruměnou tvář, odložil blůzu a pomalu se postavil. Jeho tempo rozhodně nevyhovovalo předepsaným normám. Řekl jakýmsi polským přízvukem:

„Desátníku Střevlíček.“

„Vy, soudruhu desátníku,“ řekl Prouza přísně. „Vy nevíte, co je povinností vojína nebo poddůstojníka, když do místnosti vstoupí důstojník?

Brunátný četař se podivně usmál. Skoro to vypadalo, že drže.

„Vím, to je samozřejmý.“

„Tak proč to teda neuděláte? Jak je to možné?“

„Já sem vás neviděl,“ řekl četař.

Poručík pocítil hrobové ticho v místnosti.

„Jak je to možné?“ opakoval mechanicky. Uvědomil si, že proti své vůli nasadil tón, o němž si nebyl jist, zní-li při současné velitelskosti také soudružsky.

„Ponívač sem si přišíval knoflík,“ pravil desátník.

„Nelžete!“ vybuchl Prouza. Hned se zarazil. Tohle tedy už jistě nebyl soudružský tón (Škvorecký 1990, s. 82–83).

Napětí mezi vnitřní a vnější perspektivou však nemusí být odhaleno pouze prostřednictvím vhledu vypravěče do nitra postav. Například ve druhé kapitole, kde sedmý

¹⁸ Pavel Trenský ve své monografii o Škvoreckém dokonce označuje *Tankový prapor* za jakýsi druh antiutopie: „diskreditace vojenského života implicitně vyvracela některé zásadní předpoklady marxistického učení“.

tankový prapor skládá zkoušku FO, vidíme, že zde jde především o to, aby byly splněny formální požadavky zkoušky, tedy aby se vojáci atestace zúčastnili a se zkoušejícím prodiskutovali seznam literatury. To, že se zkouška mívá svým hlavním účinkem – politickou osvětou –, není zohledněno téměř vůbec. Diskuse nad ideově výchovnou četbou, během níž se poručíku Prouzovi povede s adepty na držitele FO navodit „soudružskou“ náladu, se nakonec zvrtné do té míry, že se vojáci upřímně rozpovídají tak, že spontaneita disputace odhalí jejich opačné ideové stanovisko od toho, kterým je má zkouška FO vybavit:

„Aj peniaze sú dôležité, súdruhovia!“ zapištel malý dieslák. „Periny – gazdovstvo – aj čosi kamsi na knižke by sa patrilo!“

„Po tom je hovno,“ vložil se do diskuse zkušený Bamza. „Udělej reformu a prachy sou v prdeli. Lepší je dům.“

„Ty seš chytřej!“ zvolal rozhořčeně četař Mácha, jako by Bamza tál do nějakého živého osobního problému. „Do domu abys dneskom furt něco vrážel!“

„Ale je v ňom uloženaj kapitál.“

„Voni ti ho zestátněj i s kapitálem,“ řekl Kobliha (Škvorecký 1990, s. 121).

3.2 Republika děvek

V anglickém překladu Paula Wilsona vyšel *Tankový prapor* poprvé v roce 1993 pod titulem *Republic of Whores* s doslovně přeloženým podtitulem „A Fragment from the Time of the Cults“.

Překlad *Tankového praporu*, jímž se zabýváme v této kapitole, má sice na svědomí již zmíněný Wilson, avšak změny ve výstavbě textu, jimiž se nyní budeme zabývat, jsou dílem autora a americké redaktorky. Jak si také ukážeme, změny v tomto případě sledují jiné tendence, než jaké jsme pozorovali v předchozích kapitolách.

Vydání z roku 1993 také obsahuje věnování z původního vydání, chybí zde ovšem předmluva Jiřího Voskovce. I zde však máme text románu prokládaný ilustracemi Jana Brychty.

Pozornost hned na první dojem vzbudí od původního znění odlišný titul *Republic of Whores*.¹⁹ Ten lze interpretovat tím způsobem, že souvisí s několikrát se opakujícím motivem, jenž se nejprve objevuje v Dannyho proudu myšlenek ve třetí kapitole během jeho služby v posádkové věznici, kdy přemítá nad nestálostí svého milostného života. Následně se konejší tím, že jeho milenky se vyznačují stejnou milostnou přelétavostí, byť jedna tělesnou, a druhá pouze platonickou. Nakonec pejorativní označení pro promiskuitní ženu Danny pronáší v mnohem obecnějším duchu:

„Vzdychl a dal se do neplodného přemýšlení, jak je to všechno blbé, že zrovna když tohle končí, tamto začíná, a přesto, že to začíná, vyvine on ráno zcela určitě všechno úsilí, aby se na neděli dostal do Prahy k Lizetce, neboť železný enpor Pinkas, oznámila Janinka, stráví zítra toho roku už třetí víkend s rodinou. Jsem děvka, pomyslel si, a ty dvě dívky jsou taky děvky, každá jinak, ale obě. Jsme všichni děvky, Republika děvek, pomyslel si (...)“ (Škvorecký 1990, s. 151).

Více smyslu nám tato Dannyho generalizace přinese, když se objeví v následující kapitole, kde podobná slova zní z úst Ludmilina reakčního otce, tentokrát už v explicitně politických konotacích:

„Ale toho budeme litovat,“ pokračoval mistr prorocky. „Všichni toho budeme litovat, jak tu sme, že sme vopustili tradice T. G. Masaryka! Protože všichni na tom máme svůj podíl viny! Kurvy sme a nic než kurvy!“

¹⁹ Vzhledem k citacím z původního textu uvedeným níže jej překládáme jako *Republika děvek*.

„*To sme*,“ *pravil rotný* (Škvorecký 1990, s. 179).

V původním i přeneseném významu tedy významy slov „kurva“ či „děvka“ spojují obě dějové linky díla, respektive jsou tyto výrazy určeny pro označení vztahů mezi postavami jak ve veřejném, tak v privátním prostoru fikčního světa. Na rozdíl od titulu *Tankový prapor* tak titul překladu nejen spojuje hlavní vojenský dějový rámec a vedlejší epizodu v civilu, ale také vytváří jiné čtenářské očekávání minimálně v tom, že čtenáři a priori nepředkládá román z vojenského prostředí, ale spíše ho staví před úkol zjistit, kdo jsou ty „děvky“.²⁰

Výraznou změnou neprošel pouze titul románu překladu. Že je něco jinak i v jeho kompozici, zjistíme, už když nahlédneme do obsahu, který nám místo devíti předkládá pouze šest kapitol.

Obsah *Republic of Whores* je členěn pouze do kapitol, jež jsme v minulém oddílu označili jako kapitoly z vojenského prostředí, ale navíc mezi nimi ještě absentuje osmá kapitola *Bakchanálie* z původního znění románu.²¹ Skladba kapitol překladu je tedy následující:

1. An Attack on a Hastily Constructed Enemy Defence System
2. The Fučík Badge Tests
3. A Night in the Guardhouse
4. The Army Creativity Contest
5. The Autumn Inspection of Political and Combat Readiness
6. A Mass Cultural Farewell to Arms

Předně v obsahu překladu absentují čtvrtá a šestá kapitola z původního znění. Ze samotného textu však jejich obsah nezmizel, neboť dějová pásma těchto oddílů jsou spojena s pátou kapitolou původního znění a společně tvoří čtvrtou kapitolu překladu.

Výstavba této kapitoly je však komplikovanější v tom, že dějová pásma čtvrté a páté kapitoly překladu nenásledují po sobě, nýbrž jsou rozdělena na vzájemně se prolínající kratší úseky; přechody mezi nimi signalizuje mezera v podobě tří hvězdiček.

²⁰ V autorské poznámce vydání ze spisů Škvorecký komentuje titul překladu tak, že je „komerčně zajímavější“.

²¹ V přepracovaném vydání ze spisů je kapitola zachována.

Dějové pásmo šesté kapitoly původního znění *Tankového praporu* je potom připojeno, jakmile jsou útržky obou dějových pásem předchozích kapitol vyčerpány. Zde tedy už k žádné výrazné změně nedochází.

Když jsou nyní tato dvě dějová pásma takto úzce propojena, ztrácí autonomii, již jim zajišťovala jejich formální situovanost ve svých vlastních kapitolách. Takto propojená dějová pásma mohou nyní budít dojem časové simultaneity. To je samozřejmě pouze zdánlivé, protože i zde platí, že dějové pásmo páté kapitoly původního znění časově předchází minimálně děj třetí kapitoly.

Útržky dějových pásem čtvrté a páté kapitoly tak v páté kapitole překladu nejsou pospojovány na základě časové jednoty, nýbrž na základě paralelních motivických vztahů, tedy postupu, který Škvorecký používá až ve svých pozdějších prózách.

Mezi střídajícími se dějovými útržky sice máme časovou a prostorovou dynamiku, ale zároveň i paralelní vztah mezi motivy obou pásem. Jednak sledujeme počínání neodbytného Dannyho, který navštíví Lizetku u ní doma, načež se jí snaží svést. Ona mu však prokluzuje mezi prsty a rotný je tak i na několikátý pokus neúspěšný. Druhé dějové pásmo se odehrává na socialistické literární soutěži, kde sledujeme děj optikou vítěze soutěže a Lizetčina manžela Roberta, který však není v dobrém rozmaru, neboť nedávno získal důkazy pro podezření, že mu je manželka nevěrná s jeho přítelem. Stejně tak jako Dannymu, i Robertovi Lizetka prokluzuje mezi prsty. Rovněž zde máme postavu Dannyho sestřenice – opět vdané ženy –, která naopak koketuje zase s Robertem.

Jednotícím motivem útržků těchto dvou dějových pásem je právě motiv „děvek“ z názvu překladu. Se zmíněným motivem – tentokrát už v přeneseném významu – rovněž dobře koresponduje i třetí připojené dějové pásmo, jehož hlavní pointou je už výše zmíněná Dannyho deziluze o světě v civilu, v němž stejně jako na vojně vládou stalinské pořádky.

Mezi dějovými útržky čtvrté a páté kapitoly původního znění tak můžeme najít vztah nejenom na té privátní úrovni, ale i na té veřejné. Děj čtvrté kapitoly totiž nejprve sleduje rozhovor Dannyho s Ludmilinými rodiči, kteří během poslechu Svobodné Evropy láteří nad stavem vlasti po revoluci v roce 1948. Hlas znějící z rádia hovoří především o znárodňování soukromého majetku a o domovních prohlídkách – zkrátka mocenské zásahy socialistické garnitury viděné perspektivou západního světa. V páté kapitole potom sledujeme armádní básnickou soutěž vedenou v souladu s vládnoucí kulturní ideologií. Čtenář je zde svědkem degenerace kultury ztělesněné básnickým „neumětelem“ desátníkem Josefem Brynychem, jehož poezii je vytýkáno, že není dostatečně výchovná. V obou prolínajících se dějových

pásmech tedy sledujeme mocenskou praxi poučovacího establishmentu. A i v těchto souvislostech v obou dějových pásmech figurují motivy „děvek“ či „kurev“.

Promíchání čtvrté a páté kapitoly původního znění románu ve Wilsonově překladu také řeší jakousi osamělost páté kapitoly ve vztahu k ostatním kapitolám v původním znění, která byla daná především tím, že v ní nefiguruje postava rotného Smiřického.

Další změnou oproti původnímu znění románu je, že vedlejší epizoda z civilu vyprávějící o Dannyho privátním životě nyní více vystupuje do popředí. Vzhledem k tomu, že jsou v ní využité složitější principy výstavby textu než v hlavní vojenské dějové lince, jejíž lineární chronologie a logická návaznost dějového proudu zůstává, přitahuje tento ozvlášťující princip více pozornosti.

Můžeme konstatovat, že překlad *Tankového praporu*, textu, který patří ke Škvoreckého ranějším prózám, se více přibližuje Škvoreckého pozdějším prózám ze sedmdesátých a osmdesátých, kde využívá právě metodu koláže vytvořené z vícero dějových linek. Vzhledem k tomu, že překlad vychází až v roce 1993, tedy v kontextu pozdějších Škvoreckého prací, lze zmíněné zásahy v kompozici románu vykládat právě s vidinou tohoto záměru. Můžeme tedy tvrdit, že na rozdíl od zásahů, které jsme zkoumali v předchozích kapitolách a které měly texty překladů směřovat ke snazší orientaci čtenáře, zde lze s jistotou nadsázkou sledovat opak v tom, že lineární výstavba originálního textu dostává komplikovanější podobu.

Jak už jsme jednou zmínili, z překladu zmizela i původní osmá kapitola Bakchanálie. Její dějové pásmo nicméně nezmizelo, pouze bylo připojeno k páté kapitole překladu. Zde však není použitý žádný komplikovanější postup než pouhé chronologické navázání jednoho dějového pásma na druhé. Prakticky byl zde zrušen pouze formální předěl tvořený přechodem mezi dvěma kapitolami.

V případě *Tankového praporu* se nedá hovořit o tom, že by do něj autor zapracoval dva čtenářské horizonty ve smyslu, v němž o nich hovoří Paul Wilson v textu o překládání *Scherza capricciosa*. Škvorecký totiž píše román *Tankový prapor* v jiné době než román o Dvořákovi v Americe, kde hledá téma spojující dva kontinenty, aby napsal román jak pro čtenáře své domoviny, tak pro čtenáře země, která ho přijala coby emigranta. V *Tankovém praporu* uplatňuje především své zkušenosti z vojny a román píše v době, kdy nejspíše vůbec netušil, že by se jeho texty ocitly mezi dvěma publiky.

Už z časoprostoru, v němž je *Tankový prapor* ukotven, ale vyplývají dva základní způsoby vnímání díla závislé na socio-kulturní příslušnosti čtenáře.

V rozhovoru se Samem Soleckim konfrontuje Škvorecký svůj názor na válku ve Vietnamu s názory studentů, s nimiž se setkal během svého angažmá na univerzitě v Berkeley: „*My wife and I also saw the war in Vietnam very differently from the way in which the students at Berkeley saw it. For us it was a war against communism. Obviously we also had a very different view of communism from the one held by American radicals. For us the war was a war against an invading Communist nation, North Vietnam, and we were happy that the Americans and South Vietnamese were winning*“ (Solecki 1994, s. 6).

Ono rozdílné ideologické čtení, jaké Škvorecký zmiňuje v případě amerického boje proti komunismu ve Vietnamu, může být stejně dobře objevené i v případě *Tankového praporu*, který popisuje osudy vojáků Východního bloku ve výcviku během doby hlubokého stalinismu. Pro čtenáře z kulturního kontextu, o němž román vypovídá, bude kniha především o vojenské povinnosti v padesátých letech, jejíž součástí byla navíc i ideologická výchova vládnoucího režimu. Pro angloamerického čtenáře bude zase kniha spíše humorným dokumentem o tom, jak se Východní blok připravoval na válku se Západem.

ZÁVĚR

Josef Škvorecký bývá vzhledem ke svému pobytu ve dvou různých světech uváděn jako česko-kanadský spisovatel. Přesto bývá jeho dílo redukováno především na autobiografickou linii tvorby sjednocenou jeho alter-egem v postavě Dannyho Smiřického a jeho pozdější prózy, které vznikly až po autorově etablování v angloamerickém prostředí, kam v roce 1969 emigroval, zůstávají spíše opomíjeny.

Jak jsme ale naznačili už v úvodu, Škvorecký je přitom případ autora, jenž už od počátku své tvorby využíval v prózách motivy odkazující nejen ke své domovské kultuře, nýbrž i k angloamerické.

V této práci jsme se tedy pokusili uchopit Škvoreckého dílo širším prismaem autora, v jehož tvorbě se setkávají dva kulturní kontexty – český a angloamerický – a prozkoumat, jak s touto skutečností pracoval Paul Wilson, který přeložil několik Škvoreckého próz do angličtiny a po domluvě s autorem zasáhl i do jejich textové výstavby.

Zaměřit se na výstavbu překladů nás navedla esej Paula Wilsona, v níž pojednává o překládání *Scherza capricciosa* a o tom, že při překládání zasáhl do textu výrazně více, než běžně překladatelé dělají – po konzultaci s autorem provedl i výrazné úpravy ve výstavbě textu.

K tomuto účelu jsme zvolili komparaci tří Škvoreckého románů s jejich anglickými překlady; konkrétně se srovnávání týkalo změn v kompozici překladů románů *Příběh inženýra lidských duší*, *Scherzo capriccioso* a *Tankový prapor*.

V případě *Příběhu inženýra lidských duší* jsme zkoumali román, v němž Škvorecký setkání dvou kulturních horizontů – českého a angloamerického – rovnou tematizuje, a co víc, angloamerická kultura zde hraje velmi důležitou roli v tom, že je zde nástrojem pro to, aby vypravěč uchopil své historické zkušenosti z českého kulturního kontextu. Autor zde sice akcentuje vzájemné nepochopení mezi západní a východní oblastí bipolárního světa, avšak skrze angloamerické písemnictví se snaží zprostředkovat složitou zkušenost člověka emigrujícího z Východu na Západ.

Výstavba *Příběhu* lze již plně považovat za koláž utvořenou z vícero časoprostorů vyprávění, a dokonce i z polyperspektivity vypravěčů. Změny v překladu románu, které má opět na svědomí Wilson ve spolupráci s autorem, nicméně nedosahují nikterak radikálního rozsahu. Dají se považovat za zásahy směřující k usnadnění čtenářovy orientace; došlo zde pouze k dílčím přesunům v rámci jednotlivých dějových fragmentů a překladatel rovněž

doplnil vypravěčské promluvy stylizované do dopisového žánru o údaje napsání a odeslání, což značně usnadňuje vnímání čtenáři, jenž se neorientuje v historii 20. století ve střední Evropě.

V případě dalšího románu *Scherzo capriccioso* už hovoříme o románu, jenž je psaný pro dvě publika tak, aby v románu jak český, tak angloamerický čtenář objevil svůj kulturní horizont, jenž je mu známý a jenž náleží do jeho historické a kulturní zkušenosti.

Zároveň jde o ještě složitější román co do výstavby než *Příběh*. Skládá se z šestadvaceti nečíslovaných kapitol bez dějové a časové posloupnosti a rovněž bez posloupnosti v osobě vypravěče. Wilson ve spolupráci se Škvoreckým v překladu *Dvorak in Love* zásadně zasáhne do vyznění románu, když vymění pořadí poslední kapitoly a místo ní umístí kapitolu, která uzavírá román způsobem, jenž je bližší angloamerickému publiku. Do toho navíc přeskupí ostatní kapitoly tak, že jen pár z nich zaujímá svou pozici v obsahu původního znění románu. Wilson k sobě přiblížil některé kapitoly tak, aby přechody mezi nimi nebyly tak radikální co do časových a dějových skoků, a vytváří tak mezi nimi v několika případech plynulejší přechody, aniž by však definitivně zrušil Škvoreckého kolážovou hru.

V poslední řadě jsme zkoumali překlad románu *Tankový prapor*, který psal Škvorecký v první polovině padesátých let, tedy ještě dlouho před tím, než emigroval z Československa.

Změny v překladu *Tankového praporu* – románu *The Republic of Whores* – nesouvisí s tím, že by měl překladatel ambici přiblížit dílo angloamerickému čtenáři skrze snažší orientaci. V případě textu anglického překladu jednak nejde o zásahy překladatele, nýbrž změny provedené autorem a americkou redaktorkou, a jednak tuto snažší orientaci lineární a relativně nekomplikovaný spád vyprávění originálu nevyžaduje. Navíc v románu není přítomen ani onen angloamerický čtenářský kulturní horizont.

Překlad naopak v samotném středu románu zruší nastavený lineární pořádek vyprávění a vytvoří mozaiku z fragmentů dvou kapitol s různými časoprostory vyprávění, čímž román přiblíží pozdějším Škvoreckého románům ze sedmdesátých a osmdesátých let. S přihlédnutím k tomu, že překlad vychází v roce 1993, lze usuzovat, že je tak dílo přiblíženo pozdějšímu kontextu Škvoreckého díla s komplikovanější výstavbou.

Seznam literatury:

Prameny:

Škvorecký, Josef: *Dvorak in Love*. Přel. Paul Wilson. Toronto: Lester and Orpen Dennys, 1986.

Škvorecký, Josef: *Příběh inženýra lidských duší*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1989.

Škvorecký, Josef: *Scherzo capriccioso*. Praha: Books and Cards, 2016.

Škvorecký, Josef: *Tankový prapor*. Praha: Ivo Železný, 1998.

Škvorecký, Josef: *Tankový prapor*. Praha: Galaxie, 1990.

Škvorecký, Josef: *Tankový prapor*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1980.

Škvorecký, Josef: *The Engineer of Human Souls*. Přel. Paul Wilson. London: Pan Books, 1986.

Škvorecký, Josef: *The Republic of Whores*. Přel. Paul Wilson. Toronto: The Ecco Press, 1993.

Sekundární literatura:

Doležel, Lubomír (2014): *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum.

Doležel, Lubomír (2014): *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská.

Ejchenbaum, Boris (2012): Iluze skazu [1918], in *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Ed. a přel. Hana Kosáková. Praha: Triáda, s. 29–31.

Frynta, Emanuel (1966): Náčrt základů Hrabalovy prózy, in Hrabal, Bohumil: *Automat svět*, Praha: Mladá fronta.

Genette, Gérard (2003): Rozprava o vyprávění. Esej o metodě. Přel. Natálie Darnadyová. In *Česká literatura* 51, č. 3, s. 302–327; č. 4, s. 470–295.

Grove, James (1997): Place and Placelessness in Dvorak in Love, in *Review of Contemporary Fiction* 17, No. 1, spring, s. 130–140.

Haman, Aleš (2000): Škvoreckého „krajanské romány“ a jejich přijetí kritikou u nás, in sb. *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*. Praha: Obec spisovatelů, s. 23–28.

Chvatík, Květoslav (1985): Nový román Josefa Škvoreckého, in *Obrys* 5, č. 3, září, s. 21–22.

Chvatík, Květoslav (1991): Velký vypravěč Josef Škvorecký [1984], in *Česká literatura* 39, č. 1, s. 41–54.

Kosková, Helena (2005): Dílo Josefa Škvoreckého v kontextu české a světové literatury. in *Škvorecký 80 - Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého*, Michal Příbáň (ed.). Praha: Literární akademie, s. 24–31.

Kosková, Helena (2004): *Škvorecký*. Praha: Literární akademie.

Meletinskij, Jeleazar Moisejevič (1989): *Poetika mýtu*. Přel. Jaroslav Žák. Praha, Odeon.

Měšťan, Antonín (1985): Veselý sen o Dvořákovi, in *Proměny* 22, č. 2, s. 109.

Rothstein, Edward (1994): New World Symphonietta: Dvorak in Love [1987], in *The Achievement of Josef Škvorecký*. Ed. S. Solecki. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, s. 152–157.

Solecki, Sam (1990): *Prague Blues. The Fiction of Josef Škvorecký*. Toronto, EWC Press,.

Stanzel, Franz Karl (1988): *Teorie vyprávění*. Přel. J. Staromšík. Praha: Odeon.

Šklovskij, Viktor Borisovič (1933): *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. Praha: Melantrich.

Škvorecký, Josef (2004): O Dvořákovi v Americe [1981], in Škvorecký, Josef: *Mezi dvěma světy a jiné eseje*. Ed. Michael Špirit. Praha: Ivo Železný, 2004.

Škvorecký, Josef (1997): *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty a jiné eseje*. Ed. Michael Špirit. Praha: Ivo Železný.

Škvorecký, Josef (2004): Titulní stránka schází [1995], in Škvorecký, Josef: *Ráda zpívám z not a jiné eseje*. Ed. Michael Špirit. Praha: Ivo Železný, 2004.

Špirit, Michael: heslo Josef Škvorecký, in Slovník české literatury po roce 1945 [online] dostupné na: <http://slovníkceskeliteratury.cz/>

Špirit, Michael (2019): Nový text, do jisté míry. In *Textologie dnes (příručka pro začínající editory)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 171–180.

The Achievement of Josef Škvorecký. Ed. Sam Solecki. Toronto: University of Toronto Press, 1994.

Trávníček, Jiří (2005): „Jejich věc se mnou prostě nesouvisela.“ Josef Škvorecký jako středoevropský autor. In *Škvorecký 80 - Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého*. Ed. Michal Příbáš. Praha: Literární akademie, s. 32–44.

Trenský, Pavel (1995): *Josef Škvorecký*. Přel. Aleš Haman. Jinočany: H&H,.

Všetička, František (1968): Jak je udělán Bassoxofon, in *Plamen* 10, č. 12, prosinec, s. 56–58.

Wilson, Paul (2005): Radost z překládání. Od Scherza capricciosa k Zamilovanému Dvořákovi, in *Škvorecký 80 - Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého*. Ed. Michal Příbáň. Praha: Literární akademie, s. 355–366.