

Problémy české exilové prózy sedmdesátých a osmdesátých let se zvláštním zřetelem na romány Josefa Škvoreckého a Milana Kundery

LUDMILA B. HANKO

ELTE Szilárd Tanszék, Budapest, Múzeum krt. 4/D, H-1088

Abstract: The long stay of writers in emigration caused stylistic changes in their language. They preferred more general themes, existential problems to Czech or any other special local ones (especially if they had earlier such inclination, like Fischl, partly also Hostovský or Kundera). They (mainly Fischl) liked creating a story out of an actual place and time. Škvorecký, a born narrator, who was applying the narrative devices of modern realistic prose from the beginning of his career, followed another strategy. Partly he profited from the experiences gained in his second homeland, partly (later) he turned to historical themes about Czechs who had stayed or lived on the American continent.

The life isolated from home changed the literary language of emigrants. Most authors wrote in Czech also in exile, but their style became different. Those who lived in foreign countries for several decades used a highly literary language. The emigrants after 1968 wrote in “common Czech” (obecná čeština), slang or even in vernacular. c’s style has also been saturated by Anglo-Czech elements characteristic for Czech emigrants living in English speaking countries. Kundera, for the insufficient number of Czech readers in reach, turned more and more to French and world public. He chose a style easy for translation. From the middle of the ‘90s he has been writing mostly in French.

Keywords: Czech, emigrant, writer, style, narration

Úvodem

Po tom, co na XIV. sjezdu Komunistické strany Československa byl na jaře 1971 zpečetěn na dalších téměř dvacet let osud české literatury a hodnotná umělecká díla, vydávaná ve státních nakladatelstvích, se stala vzácnou výjimkou, byla její kontinuita zachována hlavně díky samizdatovým edicím a exilovým nakladatelstvím. Některá z nich, například *Křesťanská akademie v Římě*, vyvíjela sice činnost už dříve, jejich počet však vzrostl zejména během sedmdesátých a osmdesátých let. V té době existovalo v zahraničí, tj. v západní Evropě, v Kanadě a v USA devět významných nakladatelství a několik menších edic. Vznik těchto nakladatelství byl spojen s emigrací významných českých spisovatelů, básníků a publicistů, kteří v mnohých případech tato nakladatelství zakládali a udržovali v provozu, jako například manželé Škvorečtí nakladatelství *Sixty-Eight Publishers* (založené v Torontu v roce 1971) nebo básník Daniel Stroj nakladatelství *Poezie mimo Domov* (založené v Mnichově v letech 1975–1977). Ve vydavatelské praxi těchto nakladatelství¹ se samozřejmě nejednalo jen o původní

¹ Mezi nejvýznamnější česká exilová nakladatelství patřila ještě: *CCC Books*, založené 1971 v Mnichově Karlem Friedrichem a Jaroslavem Kučerou; *Index*, založené 1971 v Kolíně nad Rýnem

tvorbu, vzniklou v emigraci. Byla vydávána i nejhodnotnější díla českého samizdatu, starší knihy v Československu zakázaných autorů i překladová literatura. Původní tvorba autorů, píšících v emigraci, byla však rozsáhlá a její přínos do dějin české, ba i světové literatury velice významný.²

V sedmdesátých a osmdesátých letech existovala tedy jakási literární „diaspora“, ve které vznikala díla, která jsou dnes nejen zařaditelná do jednotného proudu české literatury té doby, ba v mnohých ohledech jsou její páteří, ale která zároveň vykazují určité specifické rysy, podmíněné zkušenostmi, nabytými životem v novém, od domácího odlišném prostředí. V této literatuře se uplatňuje nový vztah k životu, nový systém hodnot i nový slovník. Například v *Nesmrtelnosti* Milana Kundery se jako paralela k pojmu komunistické „ideologie“, kterou byl od padesátých let negativně ovlivňován život v Čechách, objevuje pojem „imagologie“, tj. pojem mediální reklamy a propagandy, mediálního ovlivňování veřejného mínění i myšlení jednotlivců, jaké autor poznal ve Francii sedmdesátých a osmdesátých let a které do Čech a ostatních postkomunistických zemí pronikalo většinou až od začátku let devadesátých.

Nové prostředí a kultura hostitelských zemí exilovou literaturu nesporně obohacovaly, zároveň ji však pochopitelně víceméně vzdalovaly prostředí a problematice života v Čechách, s nímž autoři, žijící v cizině, ztráceli kontakt, neboť do prosince roku 1989 většinou nemohli navštěvovat Československo ani jako turisté. Dalším problémem byl i úzký okruh čtenářů, který tvořili hlavně čeští přistěhovalci starších i novějších emigračních vln. Do Čech pro tvrdou cenzuru a velice přísné prohlídky na hranicích mohl proniknout jen mizivý počet výtisků, které se dostali jen k mizivému počtu čtenářů. Nedostatek českých čtenářů uvádí například Kundera jako hlavní příčinu toho, že od příchodu do Francie začal vydávat své romány nejprve ve francouzském překladu.

Trvalý život v zahraničí za velmi omezených možností kontaktu s českým prostředím ovlivnil u různých autorů v různé míře tematiku i jazyk jejich děl. Zejména u spisovatelů starší generace, kteří opustili Čechy už kolem roku 1948 nebo dokonce už za druhé světové války, můžeme pozorovat výrazný posun od tematiky, spjaté více či méně s životem v Čechách, k tématům obecnějším, všelidským, jakými jsou například otázky existenciální, psychologické problémy, vztah k Bohu a k náboženství apod. Děj bývá umístěn na neurčité místo (např. u

Adolfem Müllerem a Bedřichem Utitzem; *Konfrontace*, založené 1973 v Curychu Petrem Paškem; *Arkýř*, založené 1980 v Mnichově Karlem Jadným; *Rozmluvy*, založené 1982 v Londýně Alexandrem Tomským.

² K tomu ještě třeba poznamenat, že v těchto nakladatelstvích byla sice vydávána i odborná literatura (filozofická, historická, politická apod.), avšak převažovala – podobně jako i v českém samizdatu té doby – beletrie. V tom spočívá i rozdíl mezi samizdatem a exilovou literaturou českou (případně slovenskou) a například polskou nebo maďarskou. Příčinou byl zřejmě – mimo jiné – především rozdíl v rozsahu a druhu kulturní perzekuce ve jmenovaných státech. Cenzura sice existovala ve všech těchto zemích, ale do vydavatelské praxe krásné literatury zasahovala v tehdejší Československu mnohem tvrději než v obou sousedních státech.

Viktora Fischla) nebo do prostředí hostitelské země (například u Egona Hostovského), do Čech zřídka.

Z českých spisovatelů, žijících v emigraci vlastně už od doby druhé světové války, bych se chtěla zmínit alespoň o dvou. Jsou to Viktor Fischl a Egon Hostovský. VIKTOR FISCHL (1912) žil za druhé světové války ve Velké Británii. Pracoval v Londýně na ministerstvu zahraničních věcí prozatimní československé vlády, kde byl blízkým spolupracovníkem Jana Masaryka. Jeho *Hovory s Janem Masarykem* (první vydání Chicago 1952) jsou v Čechách dodnes velice populární. Po válce se zdržoval v Čechách jen krátce, neboť v roce 1949 opět odešel, tentokrát do Izraele. V cizině tedy žije zhruba šedesát let. Přesto si zachoval nejen povědomí příslušnosti k českému národu, ale i dokonalou znalost češtiny. V rozhovoru, konaném u příležitosti jeho devadesátých narozenin a uveřejněném v publikaci NONSTOP CONGRESSUS LITERARUM MUNDI (Praha 2002), řekl, že jeho domovem je česká řeč. To prokázal i všemi svými prózami, které psal česky v Izraeli³ a z nichž je snad z jazykového hlediska nejprůzračnější román *Kuropění* (Curych, Konfrontace 1975), napsaný čistou, spisovnou, místy až knižně archaizující češtinou, která působí poeticky vznešeně. Tento způsob vyjádření je adekvátní existenciálnímu smyslu této knihy, v níž si hlavní postava (venkovský lékař) klade otázky o smyslu života, o marnosti boje s nemocemi a smrtí, o možnostech vyrovnání se s minulostí i s přítomností, o problémech víry či nevíry v Boha. V celém románě není ani jedno místní pojmenování a ani jeden časový údaj. Příběh je tak postavený nad konkrétní prostor a čas, nastoluje hluboké, věčně platné existenciální otázky a směřuje k jejich zodpovězení na základě stářím zmoudřelého vyrovnání a smíření.

Místem většiny v USA vzniklých románů EGONA HOSTOVSKÉHO (1908–1973)⁴, který – až na krátké mezidobí 1946–1948 – žil v emigraci od r.1938, je New York, v něm prostředí českých emigrantů a jejich často marná snaha o zakotvení a nalezení opravdového nového domova. Tematika se pohybuje v rovině existenciální a psychologické, do fabule pronikají detektivní prvky. Na český původ mnohých postav poukazují jejich jména, jejich příbuzenské a přátelské vztahy, případně vzpomínky na minulost v Čechách. V jednom z nejproslulejších Hostovského románů, ve *Všeobecném spiknutí*, se česká minulost promítá do rozštěpeného vědomí hlavní postavy (Jana Bareše) a bere na sebe podobu jejího dvojníka (Jiřího Becka).

Po srpnu 1968 emigrovala z Čech celá řada spisovatelů, z nichž velká část se předtím podílela na vzniku tzv. nové vlny české literatury šedesátých let. Kromě Milana Kundery a Josefa Škvoreckého, jejichž literární činnosti v emi-

³ Jsou to zejména následující knihy: *Dům u tří houslí* (Mnichov 1981); *Hrací hodiny* (Curych 1982); *Jeruzalémské povídky* (Kolín nad Rýnem 1985); *Figarova zlatá svatba* (Kolín nad Rýnem 1987); *Pátá čtvrt'* (Curych 1990); *Dvorní šašci* (Praha 1990).

⁴ Jsou to například: *Cizinec hledá byt* (Praha 1947); *Půlnoční pacient* (New York 1959); *Dobročinný večírek* (New York 1958); *Tři noci* (New York 1964); *Všeobecné spiknutí* (Praha 1969).

graci se budu zabývat podrobněji, bych se chtěla zmínit o ARNOŠTU LUSTIGOVÍ (1926). Tento pozoruhodný a úspěšný autor, jehož mnohá díla z šedesátých let byla nejen přeložena do různých cizích jazyků, zejména do angličtiny, ale měla v zahraničí i příznivý ohlas a některé jeho novely (např. *Dita Saxová* [1962] nebo *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* [1964]) byly úspěšně zfilmovány, napsal a vydal v emigraci v USA v letech 1968–1990 útlou knížku nazvanou *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch...* (Toronto 1979), později publikovanou pod názvem *Nemilovaná*.

Pro Lustiga, který v raném mládí zažil osobně hrůzy nacistických koncentračních táborů, se nevyčerpatelným zdrojem námětů jeho prózy stalo téma holocaustu, ať žil v Čechách nebo v emigraci v USA. Příběh Perly Sch., stylizovaný formou deníkových zápisků, se odehrává v koncentráku, respektive v terezínském ghettu, a to v době od 1. srpna do 21. prosince 1943 a je tedy přesně časově i prostorově vymezen. Hlavním motivem je zoufalství, které vyúsťuje ve vzdor a zoufalou pomstu, jak tomu bylo například i v *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou*. Zároveň se v této novele dostává do popředí psychologie lidské osobnosti a existenciální otázky protikladu dobra a zla, života a smrti, jejichž výchoiskem však není na rozdíl od tradiční existencialistické prózy teoretické filozofické uvažování, ale motivace reálnou zkušeností, reálnými drastickými zážitky. Mezi otázky, které si autor v těchto novelách klade, patří i otázka práva na zabití člověka, klasický problém zločinu a trestu. V Lustigově novele je toto pořadí obrácené, trest předchází zločinu. Perla Sch. si nuceným pobytem v podmínkách terezínského gettha a povoláním do transportu na východ, zřejmě do Osvětimi, odkud ví, že nebude návratu, svůj „zločin“, zabití německého důstojníka, který ji ponižoval, zneužíval, klamal a týral, odpykala už předem a má tedy právo na pomstu.

V další části této práce se pokusím sledovat proměny v emigraci napsaných a do konce osmdesátých let vydaných románů Josefa Škvoreckého a Milana Kundery. Ty budu sledovat ve třech rovinách: 1. tematické, 2. kompoziční, zahrnující i vypravěčské postupy, 3. jazykové.

JOSEF ŠKVORECKÝ (1924, emigroval 1969), který r. 1971 založil v Torontu spolu se svojí manželkou, rovněž spisovatelkou ZDENOÚ SALIVAROVOU (1933), už zmíněné nakladatelství *68 Publishers*, napsal a v tomto nakladatelství vydal v sedmdesátých a osmdesátých letech tři rozsáhlé romány. Jsou to: *Mirák* s podtitulem Politická detektivka (1972), *Příběh inženýra lidských duší* s podtitulem Entrtejment na stará témata o životě, ženách, osudu, snění, dělnické třídě, fyzice a smrti (1977) a *Scherzo capriccioso* s podtitulem Veselý sen o Dvořákově (1984). Čtvrtý velký Škvoreckého román, vzniklý v emigraci, se jmenuje *Nevěsta z Texasu* s podtitulem Romantický příběh ze skutečnosti a vyšel v roce 1992 jako jedna z posledních publikací Škvoreckého nakladatelství. V tomto složitě komponovaném historickém románě, založeném na studiu bohatých archivních materiálů, ve kterém se prolíná několik dějových pásem a vystupuje množství hlavních i epizodických postav, sleduje autor osudy českých přistěho-

valců do Ameriky a oceňuje z hlediska tehdy se rodící americké demokracie jejich účast v občanské válce Severu proti Jihu v šedesátých letech 19. století.

Charakteristika tří Škvoreckého románů

Téma

V době práce na prvních dvou románech (*Miráklu* a *Příběhu inženýra lidských duší*) autor ještě bezpochyby pociťoval aktuálnost událostí, které ovlivnily život v Čechách v době od druhé světové války do konce šedesátých let. Tematika *Miráklu* zcela spadá do padesátých a šedesátých let tehdejšího Československa, na které autor nahlíží s ostře kritickou ironií. S odstupem pozorovatele kriticky hodnotí nejen komunistickou diktaturu, ale i nepodařenou snahu o její reformu z roku 1968. Románovým pozorovatelem je do jisté míry autobiografická postava Danny Smiřického, známá už z prvního Škvoreckého románu *Zbabělci* (1958, 1964) a z *Tankového praporu* (1971). V *Miráklu* je Danny středoškolským učitelem, později spisovatelem pokleslých žánrů. Detektivní jádro tohoto románu tvoří Dannyho úsilí přijít po ulynulých dvaceti letech na kloub záhadě tzv. číhošťského zázraku (v tomto příběhu umístěném do severovýchodních Čech), inscenovaného v r. 1949 státní tajnou bezpečností (STB), jehož následkem bylo umučení faráře Toufara (v Škvoreckého knize Doufala) a dalekosáhlé proticírkevní represálie.

V době tvorby *Příběhu inženýra lidských duší* autor už dobře znal i kanadské prostředí, ve kterém žil, a v něm zejména prostředí a postavy českých přistěhovalců různých generací, s kterými přicházel do styku. Prostor i čas mohl tedy značně rozšířit na dobu od Dannyho dospívání za druhé světové války v malém východočeském městečku přes Čechy padesátých a šedesátých let až po vypravěčovu kanadskou přítomnost vysokoškolského učitele anglo-americké literatury.

Ironický nadhled nad uplynulými událostmi i nad přítomností Škvorecký ani teď neztrácí. Satirické líčení situací a charakterů postav je ve značné míře založeno na konfrontaci Dannyho zkušenosti z Československa, můžeme říci na jeho středoevropské zkušenosti, se zcela jinou zkušeností kanadských studentů a Kanadánů vůbec, kteří problémům a časté citové rozpolcenosti emigrantů z totalitních diktátorských režimů nerozumějí.

Pro své další dva velké romány Škvorecký už nečerpal materiál jen z vlastní zkušenosti, ale především z archívních dokumentů o životě a působení Čechů na americkém kontinentě v druhé polovině devatenáctého století.

Scherzo capriccioso by mohlo být řazeno k biografickým románům. Je to v české literatuře zcela netradiční vyprávění o epizodách ze života geniálního českého hudebního skladatele Antonína Dvořáka, zejména o té době, kdy byl v devadesátých letech devatenáctého století ředitelem Národní konzervatoře v New Yorku.

Tematika tohoto románu je však složitější. Titul knihy, tj. název jedné z Dvořákových skladeb, náladového koncertu G-dur, se jako motiv opakuje na

několika místech románu a poukazuje ke skladatelově osobnosti, včetně jeho milostného života. Podtitul (*Veselý sen o Dvořákovi*) zdůrazňuje fantazijní, až rozverně prvky tohoto vyprávění, dalekého suchého podání životopisných údajů v chronologickém pořadí. Avšak i při této „veselosti“ nepopouští autor nekontrolovatelně uzdu své fantazii, ale přidržuje se do značné míry faktů. Dominantní složkou je motiv lásky. Je to v první řadě láska geniálního skladatele k hudbě, ale i láska ke dvěma ženám, ke dvěma sestrám, z nichž s jednou se oženil a k té druhé choval něžné city až do její smrti. Láska se pak stává dominantním motivem i v příběhu Dvořákovy dcery Otylky a jejích dvou nápadníků, z nichž si nakonec – k zřejmé otcově spokojenosti – vybere později proslulého hudebního skladatele Josefa Suka. Motiv lásky k hudbě je pak spojený nejen s Dvořákovou osobností, ale i s autorem románu. Jedná se o lásku k lidové černošské (zčásti i k indiánské) hudbě a z ní se zrodil jazz, kterému je Škvorecký oddán od raného mládí. V románě o Dvořákovi měl autor výbornou příležitost demonstrovat tuto lásku na motivech jedné z nejpůsobivějších Dvořákových skladeb, na symfonii *Z nového světa*.

Scherzo capriccioso není monografický román. Vystupuje v něm celá řada postav, členů Dvořákovy rodiny, jeho přátel, amerických hudebních nadšenců, kteří se o Dvořákův pobyt v Americe zasloužili, Dvořákových amerických žáků, českých osadníků česko-amerického městečka Spillville i několik vymyšlených postav, které dokreslují kulturní a společenský obraz Ameriky dané doby.

Časové rozmezí tohoto románu zahrnuje nejen období Dvořákova působení v Americe (1892–1895), ale i dobu Dvořákova mládí, kdy vyučoval hře na klavír dvě sestry, Josefinu a Annu Čermákových a dotýká se i doby po jeho definitivním návratu do Čech, doby po jeho smrti (1904) i po smrti dcery Otylky (1905). Formou vzpomínek, které se vybavují různým pamětníkům, bylo možné časové rozpětí románu dále rozšířit tak, že zasahuje dobu zhruba od šedesátých let devatenáctého po čtyřicátá léta dvacátého století.

Prostor vyprávění je vymezen dvěma kontinenty: Děj se odehrává na českém venkově, v Praze a ve Vídni právě tak jako v New Yorku a v americkém městečku Spillville.

Kompozice literárního díla a vyprávěcí postupy nezávisí ani tak na prostředí, ve kterém spisovatel žije, jako spíše na jeho literární zkušenosti, na vlivech domácí i světové literatury. Škvorecký od svého mládí obdivoval zejména soudobou anglo-americkou literaturu, kterou později nejen studoval, ale i překládal. O vlivu narativních postupů a výstavby románů amerického typu novodobé realistické prózy, autorů, jakými byli například William Faulkner nebo Ernest Hemingway, se Škvorecký i sám mnohokrát vyjádřil. Sám se v podstatě přidržuje realistického způsobu vyprávění, které však poněkud „komplikuje“: Souvislý příběh totiž rozebírá na jednotlivé epizody a ty pak opět skládá, jak se o tom sám zmiňuje ve své vzpomínkové knize *Samožerbach* (Toronto 1977, 267–268), metodou „jigsaw puzzle“. Tato mozaikovitá výstavba, připomínající i metodu filmového střihu, umožňuje střídání dvou i více časových rovin a několika prostorů a zároveň poskytuje možnost obohacovat fabuli o nespočetné množství epizod.

Od svého prvního románu *Zbabělci* dává Škvorecký přednost vyprávění v první osobě (vypravěčem bývá nejčastěji částečně autobiografická postava Danny Smiřického)⁵, což autorovi i čtenáři umožňuje přístup do vědomí pouze jedné postavy, zatímco ostatní „jsou viděny očima a posuzovány myslí tohoto chodícího centra.“⁶ V *Příběhu inženýra lidských duší* je toto pronikání do vědomí vypravěče nově a zajímavě komponováno. Román je členěn do sedmi kapitol, z nichž každá má název podle jednoho anglického či amerického spisovatele (Poe, Hawthorne, Twain, Crone, Fitzgerald, Conrad, Lovecraft), o jehož díle právě probíhá na seminářích profesora Smiřického diskuse. Reakce studentů a způsob jejich interpretace literárních děl vyvolávají u Smiřického různé asociace, mezi které patří i vzpomínky na mládí, prožité v malém českém městě Kostelci. Tyto vzpomínky tvoří druhou narativní rovinu.

Výstavba románu *Scherzo capriccioso* je odlišná. Místo tradičního Škvoreckého vypravěče v první osobě se zde uplatňuje zdánlivě objektivní vyprávění v osobě třetí, alespoň v těch podstatných částech románu, které tvoří kompoziční rámec šestadvaceti kapitol této knihy. Avšak jednotlivé postavy, které na Dvořáka vzpomínají, vyprávějí o svých zážitcích s Dvořákem v osobě první, tedy ze svého subjektivního zorného úhlu. Dvořák sám je však důsledně předmětem vyprávění, je nahlížen očima autorského vypravěče i očima množství dalších postav. Sám nikdy jako vypravěč nevystupuje, vyprávění je o něm, nikoliv jím.

Vyprávění je v tomto románě ještě více roztříštěné. Několik časových rovin se ustavičně prolíná a nad základním příběhem, k jehož sledování musí čtenář vyvíjet značné úsilí, dominuje množství sice zajímavých, ale souvislost fabule silně narušujících epizod. Minulost, která s hlediska časového zařazení postav, je vlastně dobou předminulou, a která se jednotlivým postavám vybavuje formou vzpomínek, je i graficky odlišena, a to kurzívou.

Jazyk Škvoreckého prózy je od počátku jeho tvorby založen převážně na živé hovorové češtině s prvky různých slangů, případně nářečí. Těchto jazykových prostředků využívá autor zejména k charakteristice postav řečí a k dotváření komických situací. Ironický přístup k událostem, o nichž vypráví, zdůrazňuje Škvorecký i vtipnými, duchaplnými jazykovými hříčkami.

V době, kdy od začátku sedmdesátých let psal své romány v Kanadě, měl tento spisovatel zajisté ještě čerstvé povědomí živé češtiny. Anglicismy pronikají do jeho románů zpočátku umírněně, později, zejména v *Příběhu inženýra lidských duší*, jich však přibývá. To je ovlivněno především tematikou a místem, v němž se odehrává děj. Zatímco v *Miráklu* jsou tímto místem převážně Čechy, v *Příběhu inženýra lidských duší* základní, rámcovou rovinu vyprávění tvoří kanadská skutečnost. Jazyk tohoto románu je bohatě diferenciován. Ve vzpo-

⁵ Škvoreckého prózy, v nichž hlavní postavou je Danny Smiřický – *Zbabělci* (Praha 1958, 1964), *Tankový prapor* (Toronto 1971), *Mirákl* (Toronto 1972), *Prima sezóna* (Toronto 1975) a *Příběh inženýra lidských duší* (Toronto 1977) – tvoří vlastně jakousi pentalogii, jejíž jednotlivé části jsou volně spojeny touto postavou.

⁶ Josef ŠKVORECKÝ, *Samožerbach*. Toronto 1977, 286.

mínkové rovině příběhu, odehrávajícího se v Čechách v době druhé světové války a německé okupace, jsou v podstatě zachovány ty principy jazykové výstavby, jaké autor uplatňoval už ve *Zbabělcích*. V pásmu řeči vypravěče, v jeho popisech prostředí i postav, je zachována spisovná čeština. Pokud je i on sám partnerem v dialogích, uplatňuje i on umírněně prvky obecné češtiny, případně mládežnického slangu dané doby. Řeč ostatních postav je ve všech dialogích bohatě odstupňována od hovorové vrstvy spisovného jazyka přes obecnou češtinu, mládežnický (studentský) slang, prvky východočeského nářečí, až po slovakismy (např. v dopisech kamaráda z mládí Lojzy). Střídmě uplatňuje Škvorecký i vulgarismy. Dobu německé okupace příznačně charakterizuje občasným vkládáním německých pojmenování.

V rovině příběhu, odehrávajícího se v Kanadě, stál autor před obtížnějším úkolem. Na vysoké škole se mluví normativní angličtinou, které je v česky psaném románě adekvátní spisovná čeština. Tu dává autor do úst nejen vypravěči, ale i studentům. Jinak je tomu v mimoškolním prostředí. Jak lze charakterizovat soudobou anglickou studentskou řeč českým studentským slangem, který se neustále mění a je vázaný na zcela jiné prostředí? Tento dost obtížný úkol řeší autor tak, že vkládá do těchto dialogů výrazy, někdy i celé repliky v angličtině. Např.:

„O.K.“ ozve se Irena. „Já si ho tedy na vaše doporučení, pane profesore, koupím na cestu. Kterého mi doporučíte?“

„Bonda? Kterého chcete. Každý je dokonalá pars pro toto.“

„That’s Latin, isn’t it?“

„It is.“

I took some Latin in high school. But I never learned much. What does it mean?“

„Že když si přečtete jednoho, jako byste přečetla všechny.“

(*Příběh inženýra lidských duší I*, Toronto 1977, 37)

Na rozdíl od těchto správným anglickým pravopisem napsaných cizojazyčných vložek, anglická pojmenování, pronikající někdy do pásma řeči vypravěče, často i do jeho lyrizujících popisů, jsou vyznačena počeštěným pravopisem (spíš nepravopisem), naznačujícím zřejmě i počeštěnou výslovnost anglických slov, která jsou pak i česky skloňována. Př:

Familyhauzů jsou nejmín čtyři typy...

(vidím) *Skájlajnu* torontských mrakodrapů ...

(Tamtéž, 14; kurzívou zdůraznila L. B. Hanko)

Také české přistěhovalce charakterizuje autor i jazykově. Tito lidé, zejména ti s nižším vzděláním, češtinu postupně zapomínají, ale ani angličtinu dokonale neovládají. Všelijak zkomolené prvky anglického jazyka však do jejich řeči pronikají natolik silně, že vzniká jakýsi nový, nezasvěcencům těžko srozumitelný „českoamerický“ jazyk, v němž americká varianta angličtiny ovlivňuje výběr slov i syntaktické struktury. Př.:

To je, proč sem na sebe dala červenej miniskért a tenhle druh týšertky ...

(Tamtéž, 134)

Jakmile však Škvorecký přikročil k historické látce, jsou v románě *Scherzo capriccioso* jeho jazykové prostředky opět umírněné. V autorské řeči se uplatňuje téměř výhradně normativní spisovná čeština. Tou v podstatě hovoří také české i americké postavy. Prvky obecné češtiny pronikají do řeči postav jen zřídka. Na češtinu konce devatenáctého století poukazují některá slova, například deminutivum „kafičko“ nebo adjektivum „uvozdřený“. Vulgarismy pronikají do řeči některých postav jen zřídka. Anglická slova a slovní spojení jsou použita k dokreslení charakteru postav a amerického prostředí velice střídmo. K výjimce dochází ve dvou případech. První je samostatná kapitola, nazvaná *Exodus*, věnovaná vyprávění českého přistěhovalce o svízelné cestě přes oceán na americký kontinent. Tento bývalý český chalupník se vyjadřuje obecnou češtinou, do které občas míjí anglické výrazy. Druhým případem je rovněž samostatná kapitola napsaná formou dopisu *Miss Rosie to her sister Mária in Skrčená Lhota* jako ukázka či spíše parodie „českoameričtiny“ nižších společenských vrstev.

MILAN KUNDERA (1929) je od počátku své spisovatelské činnosti autorem odlišného typu. Do Francie emigroval v roce 1975. Od té doby začal vydávat své knihy nejprve ve francouzském překladu, téměř výhradně v pařížském nakladatelství Gallimard, a teprve potom v češtině, většinou v torontském nakladatelství manželů Škvoreckých. V sedmdesátých a osmdesátých letech napsal v emigraci kromě svých proslulých esejů tři romány, tj. tři poslední opusy své sedmidílné románové symfonie, začínající *Žertem* (1967) a končící *Nesmrtelností* (1990).⁷

Téma

Hlavní téma všech Kunderových románů je, jak ostatně i on sám mnohokrát zdůraznil, existenciálního rázu. Jeho základem je konflikt člověka s dějinnými událostmi, jichž je obětí. Kundera vychází z životní zkušenosti člověka, který prožil větší část svého života ve střední Evropě, kde bezprostředně po druhé světové válce mohl mít iluze o lepším uspořádání společnosti. Z těchto iluzí však pod tlakem neúprosné reality postupně, zhruba do šedesátých let minulého století vystřízlivěl.

Pod tíhou existenciálních problémů nabývají Kunderovy romány stále

⁷ Své romány, vydané v letech 1965–1990 označil Kundera po vzoru hudebních skladatelů opusovými čísly jako sedm částí rozsáhlé hudební skladby (symfonie). Pro jejich symetrickou výstavbu je příznačné, že každý opus se skládá rovněž ze sedmi částí (dílů), jak autor nazývá kapitoly.

Opus jedna: *Žert* (1967)

Opus dvě: *Směšné lásky* (1970)

Opus tři: *Život je jinde* (francouzsky 1973, česky 1979)

Opus čtyři: *Valčík na rozloučenou* (fr. 1976, česky 1979)

Opus pět: *Kniha smíchu a zapomnění* (fr. 1979, česky 1981)

Opus šest: *Nesnesitelná lehkost bytí* (fr. 1984, česky 1985)

Opus sedm: *Nesmrtelnost* (fr. 1990, česky 1993)

zřetelněji filozofického rázu v duchu intencí středoevropského filozofujícího románu dvacátého století, reprezentovaného například dílem Roberta Musila, Hermanna Brocha nebo Witolda Gombrowicze. Filozofičnost svých románů, její dominanci nad fabulí zdůrazňuje Kundera i vkládáním úvah a meditací formou esejů.

K základnímu existenciálnímu tématu se pak váží další témata a motivy s nimi spojené, jakými je například v *Knize smíchu a zapomnění* téma paměti a zapomnění, spojené s motivy dvojího smíchu, lítosti a hranice. I v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, (tento román měl mimochodem nebyvalý ohlas jak v Evropě tak i na americkém kontinentě) je hlavní téma pojmenováno už v názvu knihy. K němu se váží motivy Nietzscheova „věčného návratu“ a Parmenidova protikladu lehkosti a tíže, z nichž se centrální téma odvíjí. Na základní téma románu *Nesmrtelnost* rovněž poukazuje nadpis. Otázka zní, nakolik se může člověk stát nesmrtelným tím, že zůstane v paměti lidí, a jakým způsobem se o takovou „ne-teologickou“ nesmrtelnost může ve svém existenciálním osamění snažit. S tématem nesmrtelnosti jsou spojeny pojmy ideologie a imagologie a motivy touhy po kráse a tichu v jednotě s přírodou a s řádem dění. Tyto hodnoty v moderní době ničí hluk civilizace a demagogie reklamních sloganů masových médií.

Prostor, v němž se odehrávají Kunderovy příběhy, autor postupně rozšiřuje z Čech do západní Evropy (do Švýcarska a Francie) a v případě Franze z *Nesnesitelné lehkosti bytí* až do Kambodže. Co se týče časového rozmezí, *Knihy smíchu a zapomnění* a *Nesnesitelná lehkost bytí* se dotýkají času od padesátých a šedesátých let do konce let sedmdesátých.

Nesmrtelnost se už zcela váže k francouzskému prostředí. S Českem je zde spojeno jen několik zcela epizodních postav, drobné odkazy k české literatuře a v sedmém díle vypravěčova připomínka pražského hotelu U modré hvězdy, v němž v roce 1906 přeraboval Gustav Mahler svou *Sedmou symfonii*.

Co se týče časového rozmezí, je zde konfrontována doba francouzské současnosti, tj. moderní a postmoderní doby, s velikostí minulosti druhé poloviny osmnáctého a první poloviny devatenáctého století. Zároveň autor zdůrazňuje protiklad mezi racionalitou vrcholného klasicismu a city rozměňujícího romantismu.

Kompozice

Zatímco těžiště Škvoreckého románů spočívá v tématu a v jeho vyjádření bohatě odstupňovanými jazykovými prostředky, u Kundery je zřetelnější propojenost tematických a kompozičních složek. Výstavba jeho románů si tak zaslouží více pozornosti.

Kundera rezignuje na tradiční výstavbu klasického románu devatenáctého století.⁸ Jeho romány se skládají z mozaiky příběhů, vzpomínek, případně do

⁸ Pokud výstavba Kunderových románů navazuje na určitou literární tradici, je jí zřejmě racionalistický osvícenský román, jehož filozofie a moudrých postav si Kundera vždy vážil. Ne nadarmo volně zpracoval formou divadelní hry Diderotův román *Jacques le Fataliste et son maître*

vyprávění vkládaných esejů. K této destrukci klasických vyprávěcích postupů došel nejdále v *Knize smíchu a zapomnění*, kterou sice označil za román, ale která je spíše souborem povídek, souborem rozličných příběhů, spojených kunderovským základním existenciálním tématem,⁹ se kterým jsou spojeny motivy ztracené paměti (zapomnění), falešného dobra a falešné nevinnosti, tj. falešného smíchu, kontrastujícího s veškerou faleš odhalujícím smíchem ďábelským, dále motivy pomstychtivé lítosti a motiv hranice, za kterou se veškeré pozitivní mění v negaci a veškeré hodnoty ztrácejí smysl. Tyto motivy jsou základním stavebním prvkem všech sedmi částí románu. K nim poukazují i názvy jednotlivých částí (tj. kapitol neboli jednotlivých příběhů).¹⁰

Formou sjednocování těchto jednotlivých příběhů v jednotné románové téma je forma variací, odvozená z hudebních skladeb. O funkci těchto variací se autor vyjadřuje přímo ve své autorské promluvě: „*Forma variací je forma maximálního soustředění a umožňuje skladateli, aby mluvil jen o věci samé, aby šel rovnou k jádru. Předmětem variací je téma, které nemá často víc než šestnáct taktů ... Celá tato kniha je román ve formě variací. Jednotlivé oddíly následují po sobě jako jednotlivé úseky cesty, která vede dovnitř tématu, dovnitř jedné jediné situace, jejíž pochopení se mi ztrácí v nedohlednu.*“¹¹

Všech sedm Kunderových opusů, tj. sedm románů, je tedy podle autorova záměru variacemi na základní existenciální téma, a právě tak sedm částí, tj. sedm variací *Knihy smíchu a zapomnění* je tímto tématem sjednoceno.

Na rozdíl od této knihy má *Nesnesitelná lehkost bytí* poměrně ucelenou, možno říci i tradičnější výstavbu. Autorský vypravěč reprodukuje v třetí osobě tragický příběh, a to střídavě s hlediska čtyř hlavních postav, tj. dvou mileneckých (manželských) dvojic, Tomáše a Terezy, Sabiny a Franze, jejichž osudy se navzájem proplétají, nebo alespoň dotýkají. Zároveň si vypravěč ponechává prostor pro rozvíjení vlastních myšlenek, vysvětlení a komentářů.

První část románu je uvedena autorským pojednáním o Nietzscheově

(1796) a na jeho základě vytvořil divadelní hru *Jakub Fatalista a jeho pán* (fr. 1981, čes. 1992) s podtitulem *Pocta Denisi Diderotovi*.

Na vliv francouzského racionalistického románu (případně z české literární tradice dvacátých let dvacátého století na vliv ars poetiky a experimentálního románu Vladislava Vančury) poukazuje mimo jiné i akcentovaná role Kunderova autorského vypravěče, který zasahuje do děje, komentuje jednání postav, přerušuje plynulost vyprávění a neskrývá, že je to on, který své postavy nejen utváří, ale i manipuluje.

⁹ „Snažil jsem se už od *Žertu* dát románu ještě jinou jednotu, než je jednota dějová: zejména jednotu témat, to jest existenciálních otázek, které probíhají celým románem a jsou z různých stran osvětlovány. Časem jsem začal považovat tuto tematickou jednotu za důležitější než všechny jiné a v *Knize smíchu a zapomnění* jsem došel k tomu extrému, že dějová jednota je zcela zastoupena jednotou tematickou.“ (M. KUNDERA, Poznámka autora. In: *Směšné lásky*, Brno 1991, 206).

¹⁰ Název *Ztracené dopisy*, poukazující k motivu zapomnění, spojuje první a čtvrtou část tohoto románu, název *Anděl*, poukazující k motivu falešného smíchu a falešné nevinnosti, třetí a šestou. Pátá část je nazvána *Lítost*, sedmá *Hranice*.

¹¹ M. KUNDERA, *Knihy smíchu a zapomnění*. Toronto 1981, 174–175.

myšlenke věčného návratu a o Parmenidově sentenci o lehkosti a tíži. Oba tyto filozofické postuláty ústí v autorově poněkud zjednodušeném podání v německé pořekadlo „*Einmal ist keinmal*“. Tedy: Člověk nemá možnost opakovat svůj život a na základě životem nabytých zkušeností se vyvarovat osudových chyb, možnost návratu neexistuje. A je to snad tak i v pořádku, neboť důsledkem možnosti opakování by byla i nesnesitelná tíha zodpovědnosti. Neopakovatelnost naopak propůjčuje bytí závratnou lehkost, pocit štěstí, nadlehčujícího tragickou tíži života.

Sedm částí (kapitol) románu je symetricky řazeno za sebou tak, aby se pravidelně střídaly jednotlivé vrstvy vypravěčovy promluvy, v níž autor proniká do vědomí rozdílných postav. Dvě liché části jsou vlastně promluvou Tomáše, dvě sudé části promluvou Terezy. Sabině a Franzi je věnována část třetí a její dvojnásobek, tedy část šestá. V sedmé, závěrečné části ústí hlavní příběh, tj. příběh Tomáše a Terezy, v tragické rozuzlení, když předtím jejich citový vztah vyvrcholil a bylo jim dáno pocítit aspoň na chvíli závratnou či nesnesitelnou lehkost šťastného bytí.

K základnímu tématu a jeho variacím poukazují i názvy jednotlivých částí Tereziny a Tomášovy promluvy, z nichž liché, tj. první a pátá mají nadpis *Lehkost a tíha*, sudé tj. druhá a čtvrtá se jmenují *Duše a tělo*. Základní téma je pojmenováno v názvu celého románu.

Zatímco příběhy dvou mileneckých dvojic se v *Nesnesitelné lehkosti bytí* odehrávají zhruba ve stejném časovém rozpětí, pro *Nesmrtelnost* jsou příznačné dvě od sebe vzdálené časové roviny. Oddělují je zhruba dvě století. Do současnosti spadá příběh Agnes, Paula, Laury a Bernarda, do minulosti až pikantní historka, v níž se o stárnoucího Goethea uchází mladičká Bettina von Arnim. Na těchto dvou postavách Kundera zároveň vyzdvihuje protiklad mezi racionálním klasicismem, jehož si váží, a falešnými city oplývajícím romantismem. Na tomto protikladu je založen i dvojitý způsob usilování o nesmrtelnost. Goetheova nesmrtelnost je založena na velikosti jeho génia, na které se Bettina snaží podílet.

Autorské vyprávění odeznívá v první osobě, přičemž autor vstupuje do románu i jako jedna z postav, a to pod vlastním jménem Kundera. Sedm dílů je rozděleno na podkapitoly a řazeno tak, že liché díly jsou věnovány přítomnosti osmdesátých let dvacátého století ve Francii, sudé minulosti doby Goetheovy. Výjimkou je šestý díl, jediný vyprávěný v třetí osobě. Týká se erotického života zcela jiné postavy. Tou je soudobý malíř s ironickou přezdívkou, zděděnou po slavném Rubensovi. Jeho příběh je částečně spojen s postavou Agnes, která byla tou jedinou z jeho četných milenek, na kterou nemohl zapomenout.

V *Nesmrtelnosti* se ještě více, než v předešlých Kunderových románech, uplatňují autorské úvahy, jež ve stylu esejů někdy tvoří i samostatné podkapitoly. (Takovým esejem je například i značná část čtvrtého dílu, tj. autorský komentář k příběhu Goethea a Bettiny, jehož autor zároveň využívá ke kritice romantismu.) Autorské eseje, které tvoří zvláštní vypravěčovo pásмо, dominují nad osla-

benou fabulí. Vycházejí z protikladu charakteru postav Agnes a Laury, a Agnes a Bettiny von Arnim a uvažují o evropské kultuře od Goetheovy doby až po současnou postmodernu.

I v *Nesmrtelnosti* se uplatňuje skladebný princip variací, jímž jsou sjednocovány obě časové roviny vyprávění: Příběh dvou sester, Agnesy a Laury, je vlastně variací příběhu Goethea a Bettiny. Zároveň Lauřino a Bettinino povrchní, ale cílevědomé usilování o vytčený cíl je postaveno do protikladu k životní i kulturní hloubce a vážnosti myšlení i citů Goethea a Agnes, tak jako – v Kunderově pojetí – je estetika romantismu protikladem mnohem dokonalejší a opravdovější estetiky klasických a klasicistických děl.

Jazyk

Pobyt v cizině, tedy v separaci od českého prostředí, ovlivnil nejen tematiku Kunderových děl, ale působil i na jeho jazykový styl. Na rozdíl od velkoleposti Škvoreckého vyprávění a barvitosti jeho jazykových prostředků, do nichž postupně proniká stále více anglicismů, kterými dokresloval charaktery postav, a které jsou zároveň jedním ze zdrojů Škvoreckého humoru, setrvává Kundera při intelektuální spisovné češtině.¹² Jeho první tři romány, vzniklé ve Francii, jsou původně psány v češtině, ale čím dál víc směřují tematikou, strukturou i postavami ke čtenáři francouzskému, v širším pojetí k západoevropskému. Ostatně ve francouzském překladu vycházely dříve než v češtině.

Ve své *Poznámce autora*, tj. v doslovu k českému vydání *Nesmrtelnosti*, Kundera vypráví, s jakými potížemi se potýkal v polovině osmdesátých let při revizi všech dosavadních překladů svých knih, aby jejich definitivní francouzské znění mělo hodnotu autenticity původního českého textu. Kvalitu překladu pokládal za velice důležitou, neb v osmdesátých letech tvořili čeští čtenáři už jen pouhou tisícinu jeho publika.

Kundera nikdy nezastíral, že stylizoval svá díla v první řadě tak, aby usnadnil práci překladatelům. Toto úsilí výrazně ovlivnilo jeho styl, neb čím více je text stylově odstupňovaný a čím je mnohoznačnější, tím se stává tvrdším překladatelským oříškem a tím méně bývají takové překlady přesné. Čím více se text skládá z jednoznačných, relativně přesných pojmenování, slovních spojení i vět-ných konstrukcí, tím méně dochází k překladatelským nedopatřením. Kundera si zvolil tuto cestu stylové čistoty a přesnosti. I v tomto ohledu je spíše racionalista než romantik. Bohužel, jeho jazykový styl se tak stává méně výrazným. To ovšem nebylo zřejmě překážkou pro Kunderovo proniknutí do světové literatury, o které cílevědomě usiloval a kterého bezesporu dosáhl.

¹² Později, počínaje románem *Pomalost* (*La lenteur*, Paříž 1995) píše Kundera své knihy výhradně francouzsky.