

KAREL PALAS

TEXTOVÉ VARIACE LUSTIGOVY POVÍDKY
MŮJ ZNÁMÝ VILI FELD

Studium vývoje textu pěstuje se u nás velmi nesoustavně a okrajově. Problémy textologické řeší se většinou vlastně jen v úzké spojitosti s praktickou činností ediční, a tak zůstávají téměř výlučnou záležitostí filologie. Několik ojedinelých studií o textových variantách literárních děl ze starších období, které vyšly v posledním desetiletí, ukazuje však názorně, jak prospěšné může být literárněhistorické zkoumání těchto otázek, jestliže soustřeďuje pozornost nikoli k jednotlivinám, jednotlivým složkám díla, ale k proměnám celé jeho struktury. Srovnávání variant jedné památky, které vznikly v různém kulturním kontextu, může být prospěšné jak pro studium literárního procesu, neboť vývoj textu často velmi citlivě zrcadlí ideový i formový posun celé literatury, tak pro poznání vývoje jednoho autora, jeho individuálních rysů, jeho uměleckého typu atp.

Ke studiu těchto otázek poskytuje dostatek materiálu nejen slovesná tvorba starších období, ale i literatura nová a nejnovější. Zvlášť v posledních desíti letech lze u nás pozorovat silící proměnlivost textu slovesných děl. Přitom úpravami procházejí nejen vydání starších prací žijících spisovatelů, ale i děl, která se dostala čtenáři do rukou poprvé teprve před několika málo lety. Jistá variabilita literárního textu dnes ani příliš nepřekvapuje. Zvyšuje se téměř pravidelně v údobích pronikavých přesunů společenského a kulturního kontextu, do něhož je dílo nově včleňováno, a nadto je její růst v posledních letech posilován i řadou jiných činitelů, mezi nimiž stojí v popředí značná pozornost spisovatele k odezvě díla u kritiky i čtenářů.

V řadě současných spisovatelů, kteří své práce při nových vydáních důkladně revidují, patří přední místo Arnoštu Lustigovi. Lustig se začíná výrazněji prosazovat zhruba před sedmi lety. Tehdy se v naší próze ohlašuje několik dotud málo známých jmen. „Nová vlna“ vyrůstá ovšem nikoli z generačního střídání — začleňují se do ní i někteří starší spisovatelé —, ale z potřeby opravdově se vyrovnávat se složitými pocity a problémy člověka naší doby, které česká próza z první poloviny padesátých let většinou obcházela. Značná část naší nejmladší prózy směřuje od okouzlení vnějšími životními jevy k analýze vnitřního dění, od okázalého, až do křečovitě pózy zabíhajícího heroismu slovesné tvorby z předchozího období k objevování velikosti v malých, všedních činech, od zjednodušeného vidění světa k jeho složitostem a rozpornostem, od schématu k plnokrevnému člověku, od slohové nevýraznosti a bezbarvosti k hledání stylu odpovídajícího modernímu vidění světa.

Všechny tyto rysy objevují se už v Lustigových raných povídkách, roztroušených po různých časopisech padesátých let. V roce 1958 zařadil autor ně-

kteří z nich do dvou souborů — *Démanty noci* a *Noc a naděje*. Jsou to vesměs miniatury, v nichž Lustig nepatelicky a přitom neobyčejně sugestivně odhaluje na drobných událostech záblesky základních lidských hodnot, které v jeho hrdinech neumrtvily ani největší hrůzy ghatt a koncentračních táborů. Tyto prózy vzbudily právem značný ohlas u čtenářů, byly pochvalně přijaty kritikou a pronikly i do ciziny. Zato třetí Lustigova knížka, *Ulice ztracených bratří*, v níž se autor pouští i do ohledávání terénu časově bližšího dnešku, vyvolala skoro ve všech kritikách řadu varovných signálů. Všechny recenze odkazují tak nebo onak k jednomu problému knížky: K nehlubokému zrcadlení života, k myšlenkové chudosti všude tam, kde spisovatel překračuje látkový okruh svých prvotin a vydává se k současnosti (srov. např. Jiří Hájek, *Plamen* 1959, č. 4). Zároveň poukazují na to, že se pod obsahovou mělkostí příběhů často ztrácí účelnost i Lustigovy bohaté výzbroje formové, že tytéž prostředky, kterých autor s úspěchem užil ve svých prvních prózách, mění se tu nejednou v pouhou prázdnou ozdobu (Jiří Hájek; Lubomír Doležel v *Plameni* 1960, č. 8; Vladimíra Frýbová v *Tvorbě* 1960, č. 24). Milan Jungmann doložil, jak se tu do značné míry míjí účinkem autorova záliba v neustálém prolínání vlastního příběhu retrospekci (*Literární noviny* 1960, č. 7). Nepříznivě byla pocíťována také přílišná abstraktnost a zlomkovitost vyjádření i přílišná snaha o komplikaci, znejasňování příběhu (Jan Petrmichl, *Rudé Právo* 1960, č. 134; Milan Suchomel, *Host do domu* 1960, č. 4).

Tyto soudy nejsou ovšem doklady naprostého nezdaru knížky: jsou vyostřeny proto, že kritika právem posuzovala *Ulici ztracených bratří* úrovní Lustigových předchozích próz. A že to byly výtky vcelku oprávněné, o tom svědčí i autorova práce nad souborem *Noc a den* (1962). Je příznačné už to, že sem spisovatel pojal všechny povídky z *Démantů noci* i z *Noci a naděje* (druhá kniha je dokonce o jednu povídku rozšířena), avšak z *Ulice ztracených bratří* tu pominul vše kromě nejrozsáhlejší prózy *Můj známý Vili Feld*; ovšem i ona byla podrobena zevrubné autokritické revizi.

Pokusím se nyní sledovat, jak se autor vyrovnával s problémy této prózy při jednotlivých vydáních. Soustředím se při tom jen k základním tendencím ve vývoji textu.

Povídka *Můj známý Vili Feld* vyšla dosud celkem třikrát: poprvé ve sbírce povídek *Ulice ztracených bratří* roku 1959 (při citaci označuji tento text písmenem A), podruhé samostatně v roce 1961 (označuji B) a naposledy v souboru *Noc a den* v roce 1962 (označuji C). Vnější osnovu prózy tvoří konfrontace životních osudů dvou známých, reportéra pražského žurnálu Jindřicha Krause a pouťového emigranta Vili Felda, kteří se střetávají v Římě. Vyprávěč Jindřich Kraus prošel nejen hrůzami koncentráků, ale intenzivně prožil i párijské dětství v židovském sirotčinci. Teprve poválečná doba ho vynáší ze sociálně periferijního postavení. Pravda, ani tu se nedovede osvobodit z neustálého tlaku trpkých zkušeností a komplexů, zůstává stále jakoby v obranném střehu, který ukrývá pod maskou všeironizujícího hejskovství. Avšak právě Kraus navozuje závěr povídky, že každý v jádru čestný člověk je dneškem přitahován a dnešku přitakává. Krausova partnera a zároveň jeho protipól představuje Vili Feld, jeden z těch, „kteří se uměli narodit“, kteří vždycky — i v těch nejtěžších situa-

cích — dovedou najít cestu k výhodám a k výsadnímu postavení. Teprve po útěku z domova Feldovo umění dobře žít, být pánem situace, naprosto ztroskotává. Ze střetávání této dvojice vyrůstá hlavní záměr povídky, který formuloval sám autor takto: „Revoluce, třeba krutá, je spravedlivá. Povznáší ty, kteří měli jen okovy, a zabíjí vlky“ (Nové knihy 1961, č. 6). Těžisko povídky netkví ve vnějším ději, ale v atmosféře, která je jím vyvolávána. Ta je dotvářena hlavně množstvím retrospektivních odboček a úvahových partií, které nejednou přerůstají až v samostatné uzavřené příběhy spjaté jen velmi volně s hlavní osou povídky. A tak se už v první verzi objevuje nepříjemný rys, na který upozornili někteří kritikové (Jiří Hájek a Milan Jungmann): smysl pro pečlivé vypracování detailů a bohatá stavební členitost nejsou vždy dostatečně vyváženy zřetelem k celistvosti povídky.

Přes hojné přestavování, četné doplňky i škrty zasahují úpravy ve druhé a třetí variantě jen málo do oblasti ideové (konstatoval to už Milan Jungmann v Literárních novinách 1961, č. 12). Lze tu přirozeně uvést některé drobnosti, ale v komplexu myšlenkové náplně díla jsou většinou zanedbatelné. Z výraznějších zásahů ideového dosahu zaslouží pozornosti úprava závěru: v B a C vyznívá logičtěji, jednoznačněji a zároveň se ztrácí poněkud traktátové panharmonické zakončení původního znění:

A lidé hledají světlo, ať se narodili z jakýchkoli matek. Ať byli dříve čimkoli. Přejde čas a všichni k němu přijdou z temnot minulosti a přítomnosti, dělníci i budižkničemové, lotři i poctivci, i zazobanci i lehké motýli povahy, připravené v každé chvíli života přelétnout nebo usednout, a rozdělit se o poslední košili či odnést s sebou i cizí; protože všichni tušíví lidé se narodili pro světlo. (A 120)

(...)

A lidé hledají světlo, ať se narodili z jakýchkoli matek. Asi i lidé jako jsem já. (B 118, C 485 s nepatrnými úpravami.)

Ve druhé a třetí verzi jsou také poněkud oslabeny hejskovské rysy Jindřicha Krause; tato změna se obráží též ve vyprávěčově vztahu k Feldovi i ve stylistické výstavbě textu (o tom později). Alespoň jeden příklad této tendence:

A mlsně jsem opakoval: „Mit tu mladou římskou kost s sebou, Vili, měli jsme co obírat až do soumraku.“ (A 88)

(...)

*„A co dělá ta hezoučká klasická mrška, Vili?“
„Je to dítě,“ řekl. „Zákonem chráněné.“ (B 81, C 441)*

Druhé a třetí zpracování obsahuje mnohem víc doplňků, které vlastně jen zakotvují hlavní linii příběhu v bohatším kontextu, zvýrazňují její kontury a obohacují o drobné odstíny. Sem patří například epizodka o konci ukrajinských zajatců, vsunutá do vzpomínky na fotbalový zápas v koncentračním táboře, z níž Krausovi vyrůstá další otazník nad Feldem, stejně jako epizodní postavíčka kouzelníka v římském hotelu, jehož největší trik — umění žít — dotváří kontrastní podklad k Feldovým koncům v Itálii. Velmi četné jsou — zvláště v posledním zpracování — doplňky reflexivní povahy. Autor tu využívá sebemenších impulsů k rozvíjení komentářů, glosujících detail z příběhu obecnou pravdou, která má doložit vyprávěčovu životní zkušenost. Jeden příklad za všechny ostatní:

Balím si krček do jeho šály. Ruth se mě obdivně ptá, kde jsem ji vzal. Tře tkaninu v prstech (...) (A 50, B 25 s-drobnými úpravami)

Balil jsem si krk, posetý uhrátky, do jeho vínové šály. Ruth se mne obdivně ptala, kde jsem ji vzal. (To jsou ty silené otázky, kdy lidi zajímají ze všeho nejvíc vaše hadříky, a je v tom zároveň uznání vaší šikovnosti, protože jsou falešným glejtem moudrosti a kdybyste byli charakter a měli k tomu nahý zadek, můžete se jít schovat.) Třela tkaninu v prstech (...) (C 379).

Všechny tyto vsuvky byly zřejmě inspirovány snahou paralyzovat výtky první verzi, týkající se obsahové mělkosti a chudoby. Povídka jimi veclou získává, i když jde často jen o změny extenzivní povahy. Tyto úpravy zasahují zřetelně i do formy povídky. Úvahové doplňky oslabují epičnost a četné přídatky, které jen rozšiřují a opakuji motivy známé z jiných míst výchozího textu (zejména vsuvky vzpomínkové), zvýrazňují psychologický ráz povídky.

Lustigovy prózy jsou stavěny na synkretizaci vnějších dějů a jejich zrcadlení v nitru postav. Autor se snaží postihnout právě ono napětí, které vyrůstá z neustálého zvlňování niterného dění vnějšími impulsy. Tomuto účelu jsou podřízeny i Lustigovy kompozice a stylistické prostředky (o nich podrobněji Lubomír Doležel v *Plameni* 1960, č. 8). Osnovu jeho povídky tvoří souvislý dějový proud; jde tu spíš o řadu sond, v nichž se čistě asociativně kupí a proplétá spousta detailů nejrůznější povahy. Celá próza se tak rozkládá do několika různorodých, často jen volně souvisících a neustále se prostupujících pásem, je komponována do jakési řady sinusoid s fázovým posunem. Tento způsob není uplatňován jen ve skladbě vyšších kompozičních celků, ale zasahuje velice výrazně i do řadění elementárních stavebních útvarů. Pro ilustraci uvádím jeden příklad, z něhož je patrné, jak se autor brání seskupování motivů podle tematické příbuznosti nebo časové posloupnosti, jak záměrně přebíhá z jedné oblasti do druhé:

Vstoupil jsem do prostoru odděleného nacheť. Pohledem jsem obešel místnost a třídil si v duchu všechny, kteří tu byli. Místopředseda Židovské náboženské obce pan Lev Blum, kterému se před několika týdny otrávil manželka svítilyněm, seděl u stolu a právě rozdával účastníkům ve hře pátou kartu. Nikdy bych se sem neodvážil přijít, nebýt mého jmenovitého posláni — najít pana Felda a říci mu o klíč. I kybiců tu bylo poskrovnu. Pan Feld tu byl. Na úbělu mramorové desky, držíci stolec pevně na zemi, ležela v bankovkách nejméně tisícovka. Vili Feld byl jediný, kdo se nepodíval na kartu, kterou pan Lev Blum naposledy měnil jemu. (B 41)

Pokud ovšem tento postup není podepírán, zpevňován jinými skladebnými prostředky, naráží — zejména v složitějším a rozsáhlejším útvaru — na velké úskalí: může totiž velmi snadno vyústit do obyčejné chaotičnosti školské kompozice. Autor se snaží tomuto nebezpečí čelit některými prvky, které mají spojovat jednotlivé scény i jednotlivá pásma. Tuto funkci plní například množství často se opakujících motivů (stařec s novinami *Unitá*, žena v perziánovém kožichu, úryvky z písní atd.) a řada prostředků jazykových: syntaktických (zvlášť silně frekventovaná spojka „a“), lexikálních (četné odkazovací výrazy) a v neposlední řadě interpunkce (autor jí dovede velmi jemně odstupňovat vztahy mezi významy různých větných i souvětých celků). V úsilí o vázání jednotlivých pásem má v Lustigově povídce důležitou úlohu postava vyprávěče a objektivní dějová linie; jejich časté připomínání vytváří jakoby síť orientačních bodů, které mají umožnit přehled po členitém terénu. Ovšem tyto odkazy

jsou do té míry útržkovité, jsou často tak silně pohlcovány rozsáhlými exkursy vzpomínkovými a pasážemi zrcadlicími vnitřní dění postav, že se značně oslabuje celistvost povídky, sepětí všech jejích částí. Tak se ukazuje už v první variantě, že Lustig je lépe vyzbrojen ke stavbě jednotlivých scén než k výstavbě celku.

Porovnání jednotlivých variant povídky zřetelně ukazuje, že autor ve druhé a třetí verzi zálibu v proplétání různorodých pásem o oddalování příbuzných motivů dále stupňuje. Tím se přirozeně ještě více tlumí vnější dějovost, oslabovaná i přídávky úvahovými a vzpomínkovými, a posiluje se psychologický základ povídky a její stavební uvolněnost. Stačí si povšimnout, jak se postupně stálo víc komplikuje, jak se rozlévá do nových vsuvek a peripetií scéna ze závodů v běhu na Hagiboru (začátek první části druhé kapitoly) podobně jako vyprávění o Jindřichově první cestě do ciziny (začátek první kapitoly). Pro ilustraci ocituji krátký úryvek z vyobrazení selekce v koncentračním táboře:

Dva Němci stáli před osazenstvem našeho baráku. Tvářili se lhotejně. První z nich vybíral a druhý si zapisoval čísla. Venku na silnici čekaly nákladní automobily s korbami, potaženými plachtou. Zadní stěny visely dolů.

Menší Němec špěl naftalínem a naftou. (A 74)

(...)

Dva Němci stáli před osazenstvem našeho baráku. Tvářili se lhotejně. Takhle se asi nudí lidé, na kterých strašně záleží, jestliže na těch, co o nich rozhodují, nezáleží naopak ani trochu. Tohle pro ně byla denní služba; největší otrava, kterou předčila jen stráž, když mrzlo a nebylo do koho inteligentně koptnout, nebo jiná kázeňská povinnost. První z nich vybíral a druhý zapisoval čísla. Venku na silnici čekaly nákladní automobily značky mercedes — s korbami potaženými plachtou. Vojenští šoféři spali nebo kouřili a nudili se. Zadní postranice vozů visely dolů. Ale ti dva nevypadali, jako že se v jednom kuse jen nudí. Muselo je to přece jen kapku bavit; věděli každým coulem, jak na nich záleží.

Menší Němec čpěl naftalínem a naftou. (C 422n)

Tyto změny ve druhé a třetí verzi povídky však zároveň aktivizují některé prostředky s reciproční působností, které poněkud vyrovnávají výkyv prvotního tvaru směrem k psychologismu. Funkci regulátoru tady přejímá například přímá řeč. Je nápadné, že v *B* a *C* — především v celé druhé kapitole — vcelku stále roste dialogizace partií podaných v první variantě formou vyprávěcí. (Opačný postup se vyskytuje v mnohem menším měřítku a vyrůstá zpravidla z jiných změn v *B* a *C*; tak například autor škrtná přímou řeč tam, kde v původním textu vyrůstala jen ze snahy demonstrovat originalitu slangového vyjádření.) Přitom je příznačné, že tendence k rozšiřování přímé řeči je vždy spjata s rozsáhlým omezením úvahových a vzpomínkových partií, které jsou na jiných místech *B* a *C* naopak rozhojňovány. Přesuny od vyprávění a popisu k dialogu mají ještě jeden důsledek: přispívají spolu s jinými změnami k tvarové vyváženosti a jednotě, z níž první podoba povídky nejednou vybočuje.

Ve druhém a třetím zpracování také sílí některé prostředky, které mají podporovat vázanost a přehlednost textu; jsou tu rozhojňovány opakující se motivy s funkcí stmelovací, formálně nečleněný proud vyprávění z první verze stává se přehlednější tím, že je více třídně do odstavců (srov. např. začátek první kapitoly), atp. Všechny tyto úpravy jsou ovšem vázány na jiné změny ve druhé a třetí variantě, pouze vyvažují tendenci k prohlubování stavební komplikovanosti *B* a *C*. V podstatě tedy nepomáhají řešit jeden ze základních problémů výchozího textu — jeho kompoziční labilitu.

Připomínky kritiky i textové proměny, kterých jsme se dotkli, odrážejí se

i v oblasti *stylistické*. Autor zachovává i ve druhé a třetí verzi všechny charakteristické znaky svého stylu, ale mění jejich rozsah a rozlohu. Tak například ponechává ve vyprávěčově jazyce polaritu prvků knižních a hovorových (mají v povídce řadu funkcí: pomáhají zavádět vypravování do roviny protilehlé sentimentality a patetičnosti, signalizují dvojdmost Krausovy bytosti atd.), ale vcelku text zbavuje krajností a tíhne ke sblížení obou vrstev. Potlačování slangových výrazů provádí v hojně míře už v *B*, v posledním vydání proto spíš odstraňuje slova a vazby knižní. Alespoň několik dokladů:

než ho vylili z místa (A 47) — než ho propustili (B 20, C 374); vidal jsem ji často v duchu v biografu, jak valila bulvy na plátno (A 42) — vidal jsem ji často v duchu, jak seděla v biografu (B 15, C 367)

A vychovatelé, najmě Lenta Mähler (A 54, B 33) — Vychovatelé, jako Lenta Mahler (C 388); Jemu — toliho jemu! (A 60, B 44) — Jemu — jen jemu! (C 402); Zapomněl pouze na krabičku anglických cigaret (B 53) — Zapomněl jsem snad jen na krabičku anglických cigaret (C 414); když druhá bytost, na které záleželo (B 65) — když druhá bytost, co na ní záleží (C 424)

Tuto tendenci k neutralizaci mezních případů knižních a hovorových prostředků vyvažuje autor v *B* a *C* rozhojňováním expresivních výrazů. Některé z nich se častým opakováním mění v stálá epiteta, v konstantní příznak jisté situace. Několik dokladů:

Zalával dráhu z konve (...), zdaleka ne tak, jak to potřeboval drobounký, prašný štěrk (A 47) — (...) jak o to žalostně úpěl v horkých zářijových dnech odcházejícího léta drobounký, prašný štěrk (B 20, C 374); A tak jsem spatřil, že je to bílý, krásný vůz (B 29) — (...) bílý, úžasně krásný vůz (C 382); Červené stopky zadních světel mizí (A 52, B 29) — Červené stopky zadních světel příšerně pomalu mizely (C 383); les, kmemy a spleť větví (B 29) — les, kmemy, šileně hustá spleť větví (C 383)

Ve druhé a ještě víc ve třetí variantě odstraňuje autor také křečovitě, příliš násilně vyjadřování a abstraktnost obrazů. Omezím se jenom na dva doklady:

Zažralo se to do mne jako červotoč snové touhy (A 50) — Zažralo se to do mne (B 26, C 380); Někde ze mne trčel rozžhavený drát pocitu marnosti; cítil jsem nutnost ho odštípnout kleštěmi vlastního sebevědomí dřív, než mne zmrazí (A 53) — Někde ze mne trčel rozžhavený drát pocitu marnosti. Musel jsem ho odstranit (B 32) — Proč jsem se topil v šileném pocitu marnosti, který jsem chtěl odstranit (...)? (C 387)

Dalším typickým rysem Lustigova stylu je na jedné straně úsilí o mlhavost, uvolňování pobočných významů, zkratkovitost, a na druhé straně naopak „snaha po zvýraznění detailů“ (Doležel), po maximálně konkrétním vyjadřování. Tuto dvojí stylovou vrstvu zachovává autor i ve druhé a třetí verzi, ale mění poměr mezi nimi. Především usiluje o větší jasnost tam, kde mlhavost a torzovitost v původním znění hraničí až s nesrozumitelností. Tak například snaha navodit útržkovitým dialogem — bez nejnutnějších odkazů k jeho situačnímu zakotvení — maximální fikci skutečnosti zabíhá v první verzi v některých případech až za krajní mez; čtenář si může do zámlk a mezer dosazovat různé významy a části dialogu spojovat několikerým způsobem. Takovému extrému autor postupně odstraňuje. Ve druhém a ještě víc ve třetím zpracování tendence ke konkrétnímu, jasnějšímu vyjádření zesiluje na úkor neurčitěho a torzovitého výrazu. Zvlášť se tu uplatňuje „obalování“, doplňování nositelů základních významů o bližší určení (adjektiva a příslovce). Postupně rozrůstání tohoto prvku,

který koresponduje se změnami tematickými, souvisí rovněž s kritickými hlasy o prvním zpracování povídky. Uvádím aspoň jeden příklad na zesilování této tendence:

Thlusté koberce a vrátný se zlatou čepicí v recepci. Hosté a služebnictvo a zářící nápis Excelsior. (B 19)
(...)

Thlusté koberce příšerných rozměrů a lustry, zavěšené na vysokých štukovaných stropích, a vrátný se zlatou čepicí v recepci a podle pultu rota pikolíků v krásných červených čapkách, a obrovská domovní kniha hostů v kožené vazbě se zlatou ořízkou. Bohatí lidé mají mnoho krásných věcí, kterých si nevšímají, protože jsou jim všední. Ve fotelech před recepcí byli hosté ve vybraných šatech — slečny s platinovými očima a pleť zapudrovanou do barvy zralých broskví a muži, kteří je obletovali, byli jako z filmu. Služebnictvo se tu hemžilo nesmírně tiše. A těsně přede mnou byl ustavičně zářící nápis Excelsior. (C 371)

Tyto úpravy jsou většinou prospěšné. Ovšem autor je pro ně zaujat do té míry, že je provádí místy i tam, kde oslabují působivost původního znění, kde rozrušují zcela funkční strohost a úspornost výrazu. Svědčí o tom například konec výjevu z přestávky fotbalového zápasu mezi německými vojáky a vězni; stylistickými změnami a rozšířením textu se značně stírá spád a zejména lapidární zakončení celé scény:

Bachař jim ještě v celách řekl: když vyhraji, ve skutečnosti si vykopali hrob, protože budou bez pardonu viset. Vyhráli o branku; město jásalo; a viseli. (B 60)
(...)

Bachař jim dal vědět ještě v celách, že musí prohrát, chtějí-li se vůbec vrátit. A oni vyhráli o branku; přišlo tam na utkání celé město — milión lidí; a oni nestáli o to vracet se do vězení — a také viseli. (C 419)

S rozrůstáním tzv. obalování souvisí do jisté míry ještě jeden rys, který je zřetelnější ve druhé a třetí verzi: je to jistý náběh k rytmizaci textu. Pro ilustraci vybírám krátký úryvek, z něhož je patrné, jak se tato tendence v jednotlivých zněních stupňuje:

Zavřel jsem. (...) Lákal mě očima i pohybem zdvižené pravice, jako by mi už připíjel, na sklenku činzána. (A 87)
(...)

Zavřel jsem za sebou. (...) Lákal mě hnědýma očima i pohybem masité pravice, zdvižené jako by mi už připíjel, na sklenku činzána. (B 79)
(...)

Zavřel jsem za sebou. (...) Lákal mě hnědýma oslíma očima dobráka i pohybem masité chlupaté pravice, zdvižené, jako by mi už připíjel, na sklenku činzána. (C 439)

Růst rytmičnosti není ovšem jen bezděčný důsledek rozšiřování věty o nové určující členy; svědčí o tom fakt, že k posilování rytmické výstavby textu vedou i jiné úpravy, například změny slovosledné. Tato tendence má v Lustigově povídce různé funkce: někdy slouží k vázání jednotlivých výrazů i větších úseků, mezi nimiž je užší významová souvislost; jindy bývá spjata s výstavbou věty tím, že podtrhuje jádro sdělení: větný celek je organizován do plynulé rytmické řady, z níž její významově nejdůležitější člen vybočuje. Dokládám to dvěma příklady, které zároveň ukazují, že stupňování rytmizace textu nevyrostá jenom náhodně z tzv. obalování:

To bylo zvláštní, že jsem tohle všechno viděl a slyšel a cítil, jako bych byl ještě na živu, i když jsem už dávno zemřel. (A 78) — (...) i když jsem dávno už zemřel. (B 70, C 429)

Což nestačila jen setinka veškeré té složité námahy pro mou smrt? (A 78) — *Což nestačila i pouhá setinka celé té složité námahy pro mou smrt?* (B 70, C 430)

*

Porovnání všech tří variant Lustigovy povídky *Můj známý Vili Feld* ukazuje, že největší posun je mezi první a druhou verzí; třetí zpracování se liší od druhého spíš jen kvantitativně: vybrušováním detailů, rozšiřováním změn obsažených už v předchozím textu. Toto rozložení úprav odpovídá vcelku poměru připomínek kritiky k prvním dvěma zněním povídky a zároveň naznačuje, že výtky recenzentů tvořily pravděpodobně hlavní podnět k proměně textu.

Dvoji přepracování povídky nepochybně prospělo: Odstranilo stylistické a kompoziční extrémů prvního znění, pročistilo celý tvar prózy a poněkud zjasnilo i její myšlenkovou osnovu. Srovnání jednotlivých variant také ukazuje logiku a promyšlený řád v přepracování textu; jedna změna je tu vázána s druhou, uvádí do pohybu celou soustavu prostředků.

Textový vývoj povídky zároveň prozrazuje základní znaky autorova uměleckého ustrojení. Lustigovi se daří především drobný útvar směřující spíš do polohy lyrické, v němž dovede zachytit velmi působivě jeden moment, jednu scénu. Tak je tomu i v povídce *Můj známý Vili Feld*. V ní se ovšem autor pokouší i o něco víc, o větší a složitější rozměr, a přitom setrvává u týchž postupů, kterých užil ve svých drobných prózách. Proto první verze povídky působila spíš dojmem mozaiky než jednolitě stavby. Úpravy ve druhém a třetím vydání však tento problém v podstatě neřeší, soustřeďují se i tu mnohem víc k přepracování jednotlivin než k jejich pevnější vázanosti.

Několikrátý návrat k povídce *Můj známý Vili Feld* naznačuje, že je to práce pro autora svým způsobem klíčová, a zároveň svědčí o spisovatelově úporném hledání. Lustig se však přitom pohybuje jakoby v kruhu; do mladších zpracování nepřináší nové prostředky — pouze přeskupuje, zesiluje nebo naopak tlumí prvky známé už z výchozího textu. Setrvává-li Lustig ve svém úsilí o rozsáhlejší prózu mířící k složitější myšlenkové problematice, pak si tato cesta pravděpodobně vynutí přebudování celé jeho dosavadní formové výzbroje.

ВАРИАНТЫ ПОВЕСТИ ЛУСТИГА МОЙ ЗНАКОМЫЙ ВИЛИ ФЕЛЬД

В статье автор обращает внимание на изменение в текст повести А. Лустига *Мой знакомый Вили Фельд*. В трех изданиях этой книги он прослеживает главные изменения содержания, композиции и стиля. Переработка текста, вызванная в значительной степени критикой первого издания повести, носит большей частью „экстенсивный“ характер. Лустиг в последующие варианты не вносит новых средств, только усиливает или наоборот ослабляет средства, употребленные в первом тексте. Поэтому обширные изменения в сущности не решают проблемы первого варианта, на которые обратила внимание критика; также и последующие варианты этой повести страдают от того, что автор в них ограничивается теми же средствами, которые в его рассказах успешно служили для изображения одного события, одной сцены. Следовательно, переход А. Лустига к более обширным эпическим формам потребует вероятно перестройки и расширения его нынешних средств художественного оформления.

К. П.