

K OTÁZCE INDIVIDUÁLNÍHO SLOHU V LITERATUŘE

Jan Mukařovský

Individuální jazyk a sloh *spisovatele* se dnes opět stává živým problémem, a zároveň i problémem novým. Dosud byly otázky literárního jazyka a slohu pokládány spíše za záležitost teorie literatury a lingvistiky než literární historie. Dnes se stává zjevným, že individuální básnický sloh je také věcí literární historie, která bez jeho zkoumání není úplná.

Je ovšem třeba si uvědomit, že otázka slohové individuálnosti — a autorského individua v literatuře vůbec, — nemůže být dnes již kladena ani tak, jak ji kladlo dvojí v posledních desetiletích převládající pojmání: literární věda psychologisující a formalistická. Psychologické pojmání individuálnosti v literárním díle spojovalo slohové (a také ostatní) osobité rysy díla přímo a jednoznačně s autorovou psychofysickou osobností, zanedbávajíc úplně činitele historické (nadosobní); vznikala tak iluze, že existuje a je poznatelná ve skutečnosti — a nejenom v metafysice — naprostá jedinečnost.

Nelze však otázku individuálního stylu klást ani tak, jak ji kladl předválečný formalismus, a v zásadě shodně s ním i strukturalismus. Formalismus a strukturalismus totiž vycházely i při řešení otázky slohu z předpokladu autonomie umění. V oblasti básnického slohu se tento mylný předpoklad projevoval přehlížením prvenství obsahu nad formou, dále pak nedostatkem zřetele *k souvislosti umělecké formy s ideovostí díla*, a konečně i nadměrným důrazem na všechno, co v jazyce a slohu literárního díla normu porušuje, jakož i zároveň přehlížením umělecké působivosti toho, co se v literárním díle s normou shoduje. Individuální sloh spisovatelův se tak pod rukama badatelů rozpadl v soubor jednotlivých uměleckých postupů spjatých toliko vzájemnými vnitřními shodami a protiklady uvnitř umělecké struktury literárního díla. A tak se otázka osobitosti slohu (a literárního díla vůbec) ocitala vlastně mimo střed zájmu.

Tento nedostatek byl pocítován už před válkou, koncem let třicátých. Šlo o to, najít takový bod, z kterého by bylo lze postřehnout jednotu uměleckého díla, aniž by jeho uvedením v pojmový systém nastal návrat k psychologisujícímu pojetí básnické osobnosti. Autor této stati se o to pokusil ve studii „Genetika smyslu v Máchově poesii“ (sborník „Torso a tajemství Máchova díla“, Praha 1938). Bylo mu tehdy jasné, že jde-li o individuální sloh, je třeba rozbírat významovou stránku *celého* kontextu, a hledat, jaká je významová funkce jednotlivých slohových prostředků, a také že nerozhoduje jen výběr jednotlivých jazykových prvků díla, nýbrž i jejich vzájemné významové vztahy v kontextu. Šlo tehdy i o to, ukázat, že není „strohá hranice mezi pojmenováním přímým a nepřímým“ a že „se oba druhy pojmenování navzájem prostupují“. Princip, který působí, že všechny prvky básnického díla v jeho dosahu nabývají určité významové náplně, určitého významového odstínu (který by u týchž prvků byl jiný, kdyby byly začleněny do jiného kontextu

jiného díla), nazval jsem tehdy sémantickým gestem. Dnes je jasné, že pojem sémantického gesta měl ráz idealistický, že totiž „význam“ byl jím odtrhován od skutečnosti a kladen důraz na samoučelnost literárního díla.

Označení „sémantické gesto“ bylo nesprávné už proto, že v sobě neslo zbytek psychologisujícího pojetí *osobnosti a osobitosti* (ve slově „gesto“, jehož tehdy bývalo po vzoru Joussově užíváno k označení průběhu psychických pochodů); hlavně však byl sám pojem jím označený nesprávný v tom, že sice stavěl proti sobě „oblast jazykových významů a svět věcí“, avšak nikoli jako materiální skutečnost proti pouhé konvenci, nýbrž „jako dva systémy významové, z nichž každý je uvnitř protkán nesčíslnými spoji mezi jednotlivými prvky“; byl to tedy pojem idealistický.

Naproti tomu správné v pojmu „sémantického gesta“ bylo to, že osobitost díla pojal jako *dynamickou* jednotu smyslu, která určuje funkci a význam každé jednotlivé složky a každé sebemenší částičky díla. Text byl už pojmem „sémantického gesta“ vykládán jako pohyb, jako významový proces, do kterého je strhována každá i sebemenší částička textu a v jeho proudu se teprve významově konkretisuje.

Dnes, kdy je jasné, že věcný vztah jazykového znaku je jeho přímým spojením s materiální skutečností a že i jazyková forma díla, i když není podmíněna jen psychofysickým ustrojením autora, nýbrž i tím, že každé skutečné dílo je odrazem, a to aktivním odrazem určité etapy boje za společenský pokrok, je také zřejmé, že právě prostřednictvím své osobitosti, i slohové, se jazyková forma stává výrazem ideovosti literárního díla.

Teprve pohlédneme-li na umělecký sloh i na jazyk literárního díla nikoli jako na samoučelnou hru, ale jako na prostředky k vyjádření skutečnosti a umělcova poměru k ní, objeví se nám jednotící princip individuálního uměleckého slohu, jež můžeme prostě nazvat osobností, jako důležitý činitel nejen umělecké, ale i společenské působivosti literárního díla. Při takovém přístupu k otázce literárního slohu pak vystoupí do popředí mnohé otázky dosud zanedbávané, jejichž přehlížení působilo, že slohový rozbor prózy zaostával za slohovým rozбором poesie. V próze se přihází častěji než v poesii, že jazykové prostředky, ač nutně mají i zde značný podíl na utváření uměleckého obrazu, unikají pozornosti čtenářově. Kdybychom hledali, jak činil formalismus, také v umělecké próze jednotlivé slohové „postupy“, setkali bychom se s celou řadou děl, kde jich je velmi málo. Teprve rozbor osobitosti uměleckého slohu autorova, soustředěný na otázku, jak užil autor jazyka k cílům uměleckého zobrazení a proč (z jakých důvodů ideových, společenských) ho užil právě tak, jak ho užil, nám otevře přístup i k dílům umělecké prózy dosud po stránce slohové téměř neprozkoumaným (např. dílo Olbrachtovo nebo Majerové); leč i prosaická díla, v kterých se jazyk viditelně umělecky uplatňuje, jako např. dílo Vladislava Vančury, se nám objeví v jiném světle než při slohovém rozboru atomisujícím.

V další kapitole této studie hodláme se pokusit o důkaz těchto tvrzení na třech zjevech nové české prózy, Ivanu Olbrachtovi, Karlu Čapkovi a Vladislavu Vančurovi, aspoň v nejzákladnějších rysech. Nebude naším cílem úplnost slohového

rozboru; půjde toliko o důkaz, že těžiště slohového rozboru literárního díla musí spočívat ve zjištění principu, kterým je řízen významový *pohyb textu*.

*

Přístupme nyní k rozboru slohu prvního ze spisovatelů, o kterého nám jde: Karla Čapka. Je jen o rok starší než Vančura, zato o devět let mladší než Olbracht. Klademe-li jej na první místo v pořadí, je to jen proto, že jeho individuální sloh svým charakterem je do jisté míry nejpřístupnější ze všech tří: ani příliš osamostatněný od obsahu díla, ani zase k němu beze zbytku přilehlý. Po stránce obsahové lze u K. Čapka sledovat od Božích muk až do konce literární činnosti spor mezi výjimkou z přírodního zákona a zákonem, mezi tajemstvím a samozřejmostí. Tento rozpor stejně pomáhal Čapkovi jemně reagovat na záchvěvy tehdejšího společenského dění, jako mu zase znemožňoval proniknout k pravému jeho smyslu, zastíral mu jeho skutečné příčiny. Na tomto místě nelze podrobně vykládat, do jaké míry bylo zázračno u Čapka podmíněno rozvojem techniky a rozvojem monopolistického kapitalismu.

Pro nás je hlavní otázka jiná: Jaký vztah má spor mezi zázračnem a všedností u Čapka k Čpkovu individuálnímu způsobu slovního vyjadřování? Především si připomeňme známý sklon Čpkova slohu k jazyku hovorovému. Tento sklon se ovšem projevuje v několiké podobě; má několik stupňů, od jazyka v podstatě literárního, avšak odlehčeného syntakticky od složitých souvětí, až k jazyku, který se hovorovému jazyku blíží syntaktickými zvláštnostmi, slovníkem i frazeologií: „Těžko říci. Možné to je; *ono* se mohlo počítat s tím, že to císař pán prohraje, ale bylo v tom *tuze* mnoho rizika. Mně to *nepasuje* do našeho případu. Do tvé historie to ovšem taky *nepasuje*.“ (Obyčejný život, Dílo bratří Čpků, Praha 1956, str. 386.) Tento sklon k hovorovému jazyku je zřejmě spjat s důrazem kladeným na všednost vyprávěných událostí.

Jeho protiklad, sloh lyrický, někdy i hymnický povznesený, se ovšem také vyskytuje — zejména v Čpkových sloupcích a útvarech jim podobných se sloh stále chvěje mezi obojím tímto pólem; někdy nastává úplné vzájemné prolnutí těchto protikladů: „Když se nasype sníh, je z Prahy najednou malé a staroučké město; přes noc jsme o *nějakých* padesát nebo sto let vzadu, je to tu naráz *dočista* maloměstské a staroměstské, takové babičkovsky barokní, rozkročené, naivní a starožitné; *člověk* si zčista jasna vzpomene na babičku se sedmi spodničkami . . . Vltava ani *nedutá*, tramvaj *cinká* jako *Jezule*, a člověk by se ani trochu nedivil, kdyby automobily začaly zvonit zvonečky, jako když saně jedou. Starý svět! najednou je tu svět starých věcí a starých rozměrů. Kouzlo maloměsta. Pohoda starožití.“ (Kalendář, Spisy bratří Čpků, Praha 1940, str. 22.)

Slova vysázená kurzívou patří řeči hovorové zcela zřetelně; je jí zbarvena zčásti i syntaktická výstavba. Celek kontextu je však zbarven lyričností, která spíše zdůrazňuje výjimečnost chvíle než její všednost.

Napjetí mezi všedností a nevšedností nemá ovšem v Čpkově slohu jen jedinou

tvář. Projevuje se různými způsoby, vždy však tak přitlumeně, že neupoutává pozornost k autorovu slovu; skutečně jen výjimkou se u Čapka přihodí, že by slova nedávala pocítit každé svůj jedinečný význam, daný vztahem ke konkrétní skutečnosti, citovým poměrem mluvícího k ní, ba někdy i zvukem: „Syringa-laburnum: což neznějí ta jména jako vyzvánění zvonů ranních a večerních? A musí tu kvést pustoryl pro vůni jarního večera, a slunce polední bude jiskřit na bělostných květech trojpuku nebo tavolníku; nic pak není krásnější po ranní přeháňce než rudé kalíšky weigelie, vážně a bohatě žehnoucí z těžkého, zroseného lupení.“ (Tamtéž, str. 157.)

Především však — a to je základní vlastnost Čapkova slovesného projevu, se Čapkův sloh stále zachvívá z jedné významové polohy do jiné; od známého k neznámému, od veselosti k dojatosti nebo i smutku, od velikého k malému nebo naopak atd. Čapek mnohokrát sám bezděky nebo mimochodem charakterisoval tento způsob významové výstavby svých textů; tak např. ve sloupku, kde líčí „světélka“: „Až po obzor, kam oko sahá, až po čáru nebes jde ta stráž hustě posázená světélky lidských ulic a domů; když se to večer rozsvítí, vypadá to jako ohňostroj; nebo v pokojné noci to je jako záhon světél; ale především je to tak proměnlivé a živé jako lidská tvář nebo jako příroda. Když se ve vesmíru nic neděje, mrkají ta světélka mírně a utkvěle; ale jsou noci podmračné, kdy se docela zřetelně vrtí a mžikají, a hvězdně rozklenuté noci, kdy se chvějí divným a trnoucím třasem. Za třesutých mrazů svítí drobně, ostře a skoro zlostně, za podzimního mrhnutí září jako majáky, v závoji mlhy řeřavěji matně a zarudle jako uhasínající jiskry v popelu. Ale nejkrásnější jsou, když se chumelí a kdy mžourají měkce a zastřeně jako z vaty; a za jižních foehnů, těžkých vodou a vlhce hučících: tehdy vzplanou do černé noci prudkým a pathetickým žářem, oheň proti vodě, a téměř řičí.“ (Tamtéž, str. 149.)

Proměnlivost významové polohy je tu nejen zřejmá, ale i přímo je básníkem na ni upozorněno: „... je to tak proměnlivé a živé jako lidská tvář.“ Hlavním činitelem tu ovšem není slovo, ale obsah: líčí se různé podoby téhož shluku světél za různých atmosférických podmínek. Stačí však postavit vedle sebe slovesa s příslušnými určeními, abychom jasně uviděli, jak intenzivně se tu na proměnlivosti významových poloh účastní i jazykové prostředky; světla u Čapka „utkvěle mrkají — vrtí se a mžikají — chvějí se trnoucím třasem — svítí drobně, ostře a skoro zlostně — září jako majáky — řeřavěji matně a zarudle — mžourají měkce a zastřeně — vzplanou prudkým a pathetickým žářem“.

Není nesnadno najít i případy, kdy změny významových poloh nastávají od slova k slovu, a jsou zjevně přivozeny jazykovými prostředky: „Byla to nicméně obnova (duševní rovnováhy, J. M.): útlá jako rekonvalescence, rozpačitá a ztájená, a zase chtivá, plná smutku a přání. Nyní pátravý pohled nemocné, jež by se ráda opět líbila; nyní přivřený pohled kočky, jež chce být pohlazena; nebo oči chorého dítěte prosící o něco neznámého; oči upřené nebo prchající, sladké, ospalé, ponoukavé; ruce, jež si hrají ve klíně, drtí něco a odpočívají; vše to, neklid, smysl-

nost, chabost, se dotýkalo Holuba dráždivou sympatií.“ (Boží muka, Dílo bratří Čapků, Praha 1958, str. 57.) Všimněme si v tomto úryvku řady adjektiv: rozpačitá, ztajená, chtivá, plná smutků a přání. Kolikrát se tu mění citový vztah ke skutečnosti, ne nápadně, ale přece tak, že tato proměna snese vyjádření spojkou adversativní: rozpačitá —, ale chtivá —, ale zase plná smutků —, avšak i přání. Přesuny významové polohy jsou tu nesený významovými vztahy mezi slovy, jsou tedy záležitostí individuálního Čapkova slohu, stejně jako o něco dále, v řadě přívlastků doprovázejících slovo „oči“ (upřené, prchající, sladké, ospalé, ponoukavé). Svým podílem přispívá k stálému čerání významové hladiny v citované pasáži ovšem i obsah vět, jejichž proměňující se významová poloha je zdůrazněna anaforami (nyní—nyní; oči—oči) a paralelismy.

Velmi často užívá Čapek k dosažení významové nesourodosti výčtů, jež byly oblíbený umělecký prostředek i jiných jeho současníků (k jiným ovšem zpravidla účelům): Takovým způsobem je např. užito výčtu v článku O pěstitelích kaktů (Zahradníkův rok, Spisy bratří Čapků, Praha 1941, str. 105n): „Jsou pak kaktý podobné mořským ježkům, okurkám a tykvím, svícům, džbánům, kvadrátku kněžskému, hnízdu hadímu, pokryté šupinami, cecíky, pačesy, drápy, bradavicemi, bodáky, jatagany a hvězdami, zavilé i vytáhlé, zježené jako pluk kopiníků, břitké jako četa mávajících šavlemi, nalité, dřevnaté i svrasklé, poznamenané osutinou, voutsaté, nevrle, morousovité, ostnaté jako zásek, pletené jako koš, podobné nádorům, zvířatům a zbraním.“ Jsou zde co nejušechněji, mnohdy jednoduše charakterisovány různé podoby kaktusů; seřazení charakterisujících slov je však takové, že v jejich sledu na sebe narážejí nejrůznější oblasti světa věcí: hlubiny moře, idyla zahrádky, kuchyňské zátiší, ovzduší kostelní, říše živočišná, vojenské prostředí atd.

Někdy dosahuje Čapek střídání významových poloh střídáním jazykových funkčních slohů: do normální slohové úrovně proniká pojednou např. sloh úředních listin, telegramů, novinářských zpráv, vědeckých pojednání — stačí připomenout si romány Továrna na absolutno a Válka s mloky.

Není zde místo na podrobný rozbor Čapkova slohu. Je však jisté, že by bylo lze pochopit celý jeho systém z principu, který zde byl naznačen: sklon ke střídání významových poloh, jež mohou být velmi rozmanité, v podstatě však uskutečňují svými protiklady jediný protiklad základní: mezi každodenním a výjimečným, všedním a tajemným, samozřejmým a zázračným. K proměnlivosti významových poloh, jež vytváří nikoli příkré zvraty, ale neustálé významové vlnění kontextu, přispívají i takové jazykové složky, které nejsou přímými nositeli konkrétních významů, např. větná intonace, která je u Čapka plynulá k měkké vlnitosti bez strohých rozmezí.*)

Prošli jsme při rozboru Čapkova slohu celou rozlohou od autorova vztahu ke skutečnosti k nejzevnějším složkám jeho jazykového projevu; ukázalo se, že souvislost je tu nepřetržitá. Na konec rozboru je jen ještě třeba si položit otázku, jak

*) J. M., Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog, Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948, str. 357n.

charakteristický slohový projev sloužil Čapkovu záměru nejen uměleckému, ale především společenskému. Doba, kdy Čapek píše svá díla, je obdobím, kdy monopolistický kapitalismus definitivně likviduje všechny pokrokové prvky obsažené v kapitalismu předmonopolistickém a kdy vyvíjí úsilí zastřít své rozkladné působení prázdňným předstíráním. Umění hodné toho jména stává se činností demaskující a usvědčující: ukazuje prázdnotu, která se skrývá za buržoasní morálkou, spravedlností, náboženstvím. Rozloha je tu ovšem veliká: od pouhého popírání ke kladu, od usvědčování (v krajních případech bezmocného) k tvořivému úsilí najít východisko, cestu k lepší budoucnosti. Čapek s nesmírným bystrozrakem odhaluje — právě pomocí své metody, vidět rub i líc zároveň — složité lži skryté v buržoasním pojmovém systému a světě citů. Jeho zacházení se slovem je stálá obrana proti tomu, dát se slovy, jejich obecně přijatými významy, ovládnout. Svědčí o tom jeho výroky: „Zdá se, že jsme více ovládáni slovy, než jimi vládneme sami.“ (O nejbližších věcech). — „Omyl, hloupost nebo lež nezačínají myšlenkou, nýbrž už slovem.“ (Kritika slov.) A zde, v plné shodě s celkovou povahou Čapkova vztahu ke skutečnosti, tkví i společenský dosah jeho individuálního slohu.

*

Postavme nyní vedle K. Čapka jiného velkého autora, jehož jazyk a sloh — a právě v době zralosti nejvíc — se rovněž přibližuje k jazyku hovorovému, byť zcela jinak než Čapkův, Olbrachta. Olbracht totiž, i když syntakticky — zcela podobně jako Čapek — vyhledává věty krátké, řazené k sobě převážně souřadně, nikdy po stránce slovníkové neopouští oblast vyjadřování spisovného; jeho jazykový výraz, ač dokonale srozumitelný a vůbec ne „knižní“, nepřekračuje úroveň soudobého literárního usu. Je známo, že Olbracht se spisovným jazykem zabýval i teoreticky.

Olbrachtův jazyk a sloh jako by záměrně unikaly čtenářově pozornosti; upozorňují na sebe nejvíc jen svou harmoničností a dokonalou přizpůsobivostí obsahu. Kromě několika případů (např. slov ze židovského žargonu v Nikolu Šuhajovi a v Goletu v údolí a tu i tam neobvyklých slovesných složenin: „krajina se roz-zlacovala“) nenajdeme u Olbrachta slov výjimečných. Zato nápadné je řazení vět. Vezměme např. tuto pasáž z Nikoly Šuhaje loupežníka (Čs. spisovatel, 1953, str. 24):

„Ženy přestaly věřit ve všechno a nespolehaly již na nic. V takových dobách vyrůstali v minulosti velcí loupežníci. Černí chlapci. Spravedliví mstitelé. Laskaví k chudým, nemilosrdní k pánům. V minulosti. Ale ne už dnes. Ach ano, mávaly pěstmi proti notářskému úřadu, který jim odváděl krávy a okrádal je o příděly, křičivaly v krámě Abrama Beera při rozdělení potravin a vyhrožovaly: ‚Počkejte, až se vrátí chlapi!‘, ale ani tomu již nevěřily. Chlapi byli zbabělí. Proč je nebránili, když jim brali poslední, proč nevzali sekery a nešli zabíjet, když vraždili hladem jejich děti? Dali se odvléci na vojnu jako stádo skotu, krčili se, poslouchali, báli se přehlídek, a když přišli na dovolenou, váleli se na postelích a ne-

mohli se najít lenosti a štěstí, že po nich nikdo nestřílí, a chvástali se svými hrdinskými činy.

Či přece byl alespoň jediný, kdo nebyl ochoten všechny ty hrůzy mlčky snášeti? Nikola Šuhaj se vrátil.

Utekl z války. Domů. Do svých hor. Neboť ony jsou jediné, které stojí zato, aby se po nich stýskalo.

Koločava! Koločava!

Jak sladké jméno a jak chutná na jazyku!

Stál na noční silnici a ssál mléčnou vůni Koločavy.“

Tato pasáž, dosti rozsáhlá, aby ukázala povahu větné stavby u Olbrachta, upozorňuje nás především na jedno: na rozmanitost větných ukončení, kadencí. Věty, ať řaděné v souvětí, ať samostatné, jsou zde krátké. Rychle jdou za sebou, jednou ukončeny čárkou, po druhé tečkou, otazníkem, vykřičníkem, nebo závěrem odstavce, leckdy jednovětého. Rozmanitost kadencí je ovšem jen zevní projev tendence hlubší: budovat děj z drobných faktů, tak, aby vyprávění mohlo pružně vystihovat proměny plynoucí skutečnosti, zejména pak aby mohlo sledovat proměnlivé tempo jejího uplývání. Po té stránce dosahuje Olbrachtův sloh přímo strhujícího účinku. Všimněme si např. místa z románu o Nikolu Šuhajovi, kde Eržika, jeho žena, probíhá četnickým kordonem, aby Šuhaje varovala (str. 138):

„Šla chvíli ve svých tichých opánkách třicet kroků za četnickým řetězem, sotva dohlédajíc jednotlivých přilb, které se z bělosti mlhy vynořovaly na hlavách bez trupů, a našlapovala měkce jako kočka, plížící se za kořistí. Nabírala znova dechu a její hlava, po prvé od odchodu z domova, počínala pracovat: Ji nehoní, chtějí dostat Nikolu a budou se tedy asi varovat upozorňovat na sebe v této blízkosti střelbou. Udělala několik rychlých kroků, chráníc se stromy a skalisky, a octla se za vojenským řetězem. Vybírala si mezeru mezi oběma četníky.

Požehнала se trojnásobným řeckým křížem.

A vyrazila. Proletěla mezi četníky, pádila, postřehla za sebou nějaký ruch, nějaké kamení se řítilo, nějaké větve praštěly, a pak již nebylo nic, její opánky jí nesly samy přes balvany a vyhýbaly se kamenům, letěly přes kapradí a hnaly se křovím, které jí samo ustupovalo, Bůh země byl s ní, Nikola! Nikola! křičelo v ní cosi, houští se na blesknutí jejího přání stalo řidším, uviděla před sebou jezero svítící mlhy, stín oborohu v ní: „Nikolóóó, utíkej!“

Sama se lekla zaléhajícího jekotu, který rozrazil ticho.

Ještě viděla, jak se od stínu oborohu oddělily dvě lidské siluety, skočily s něho dolů, jak ta dlouhá prchá a mizí ve svítící bělosti mlhy a ona menší, zavalitější přikládá k líci pušku. Pak, zároveň se střelnou ranou, jí něco skočilo na týl, nějaké údery jí srazily k zemi, něco jí zalehlo hlavu, vrážejíc jí drobný šterk do čela a do nosu. Slyšela rány. Mnoho ran. Šterk v obličejí jí velice bolel.“

Tempo vyprávění se změnilo několikrát v průběhu tohoto úryvku: plynutí prvního souvětí je zpomaleno přechodníkovou vazbou a k tomu ještě vztažnou větou. Druhé už je čistě souřadné, je však ještě dosti dlouhé — pět vět. Další už má jen

dvě. Pak jednověťý odstavec. Po něm odstavec delší, s větou o holém slovesném přísudku na začátku; hlavní jeho část zabírá souvětí složené z tlumu kratičkových hlavních vět. Po plížení úprk. Pak opět jednověťý odstavec. A zase odstavec ze souřadných vět — spěchajících. Útěk Nikolův.

Vyprávění, jak je pomocí takového využití větné výstavby buduje Olbracht, je obrazem bezoddyšného plynutí skutečnosti. Olbrachtova vypravěčská technika a s ní i sloh jsou řízeny jediným směřováním: zobrazit skutečnost jako dění. Bylo by lze vypočíst ještě řadu dalších slohových prostředků, kterými Olbracht dosahuje tohoto svého cíle. Jejich výčet a charakteristika byly by však příliš obširné. Přesto nebude bez zajímavosti uvést aspoň několik příkladů, v kterých slohový postup přispívá k vyvolání dojmu uplývající skutečnosti ne přímo, ale svým vklíněním do děje vyprávění. Tak např. se u Olbrachta přihází, že přirovnání, zdánlivě jen lyrické, je vlastně náznakem budoucího rozvoje děje a zvyšuje tak dojem, že děj se pohybuje dvojím proudem: jedním viditelným, a druhým spodním, ještě dravějším. Je v románě o Nikolou Šuhajovi místo, kde Šuhaj v sladké bezstarostnosti odpočívá s bratrem na vrcholu hory Tisové. Olbracht přirovnává jej k ptáku: „Tělem se mu rozlévá velká radost. Dýchá ji hlubokými doušky a celou plochou těla. Je ptákem, který se vznáší.“ (Tamtéž, str. 144.) O několik stránek později je Šuhaj již ve zcela jiném rozpoložení: zapálí chyši zrádce Derbaka Derbačka. A přirovnání k ptáku se vrací; tentokrát je to však pták dravý: „A nad ohněm, nocí i dnem se vznáší strašné jméno velkého loupežníka Nikolý Šuhaje. Stojí nad nimi jako dravý pták s nehybnými křídly.“ (Tamtéž, str. 149.) A tak se přirovnání k ptáku stává z lyricky emocionálního nepřímého pojmenování náznakem jakéhosi spodního děje, který se už rozvíjí pod hladinou, dříve než vystoupí v rozhodující chvíli nad ni. Čtenář počíná cítit: celý kraj už trne hrůzou z Šuhajovy pomsty. Na koho se tato pomsta snese příště? Kdo bude nejbližší obětí? Nebo vyvstane někdo, kdo dokončí dílo Derbaka Derbačka a Šuhaje zahubí?

Jindy opět je to anafora, slohový prostředek celou svou povahou zdánlivě statický, protože založený na opakování, jenž se však v Olbrachtových rukou promění v nástroj přípravy dějového zlomu. Také tentokrát jde o onu pasáž z Nikolý Šuhaje, kde se cítí šťasten na vrcholu Tisové; uvažuje: „Práce není radost. Snad když si člověk tesá vlastní krov nebo klidí žeň, která byla dobrá; jinak ne. Radost je sedět na horkém kameni břehu Terebly, hledět do modra a zeleně a poslouchat píseň prahů. Radost je prožívat pocit bezpečí na vrcholku Tisové, pod sebou svět bez stínů, nad hlavou bíle hořící slunce a kolem sebe vítr. Štěstí jest milovat Eržiku. Radost jest mít družinu chlapů stejně brunátných, s rukama stejně odhodlanýma a s myslimi přátelskými a veselými. Radost jest dávat, to jest mít radost z radosti cizí. Radost jest neprojit životem nepovšimnut, nýbrž býti milován a nenáviděn. Radost jest mít tři kroky od sebe Juru, který má věrné oči a za kloboukem kytku. Radost jest být Nikolou Šuhajem.“ (Str. 144.) Význam anaforicky opěťovaného slova „radost“ je tímto opakováním tak zdůrazněn, že přímo prosycuje text. Pozvedává jej na nejvyšší emocionální úroveň. A tak anafora má zdánlivě jen

lyrický charakter, vymyká se z dějového proudu, vytváří v něm nehybný ostrůvek. Avšak jen zdánlivě. Ještě v mysli čtenářově nedozněl dojem pohody jí vyvolaný (a dále posílený několika dalšími odstavci), když zazní Jurova výzva: „Pojď, vypálíme Derbačka.“ A bratři jdou. Rázem nastává obrat v citové atmosféře děje i v ději samém. A anafora se v mysli čtenářově proměňuje v přípravu tohoto obratu: slovo „radost“, tak v textu zdůrazněné, utkví v čtenářově mysli jako předzvěst blížících se tragických událostí. Napříště již není pro Šuhaje návratu: děj se počíná řídit a Nikola Šuhaj s ním spěchat k svému konci.

Přes některé zevní podobnosti a řadu společných prostředků je Olbrachtův individuální sloh zásadně odlišný od Čapkova. Také u Čapka našli bychom např. anafory, spojené s paralelismem, a také zase u Olbrachta bychom se shledali, podobně jako u Čapka, s výčty. Funkce těchto shodných slohových postupů je však u každého z nich jiná a s ní i význam. Princip slohu Olbrachtova, jak řečeno, je ukázat skutečnost jako dění, Čapkův, postihnout ve skutečnosti protiklad mezi pravidlem a výjimkou, všedností a neobyčejností. Obojí, Čapkův i Olbrachtův, slohový princip je dynamický — každý však svým způsobem. U Čapka záleží pohyb spíš v stálém přemísťování pozornosti toho, kdo skutečnost pozoruje, u Olbrachta tkví naopak pohyb ve skutečnosti samé, v jejím charakteru procesu.

Jaký je ideový zdroj Olbrachtova slohu? Nesmíme zapomenout, že Olbracht byl od svého mládí z plného přesvědčení socialistou. Proto tam, kde Čapek zápasil o jistotu, Olbracht jistotu měl. Především tu, že skutečnost má jediný pravdivý smysl, jenž se čím dále zřetelněji odhaluje jejím historickým pohybem. Dále pak i jistotu, že pohyb skutečnosti spěje za určitým cílem, osvobozením člověka a že předsudky, kterými se třída utiskovatelů snaží tento cit zastřít, jsou průhledné lži. Tyto jistoty se projevují u Olbrachta stejně v slohových jednotlivostech jako v celkovém uspořádání díla a v uchopení jeho námětu. V Nikolu Šuhajovi je pohyb tak nezadržitelný, že přesahuje konec děje. V posledním odstavci tohoto románu, téměř na samém konci, najdeme slova: „Nikola Šuhaj žije. Žije v těchto horách a s nimi. Bude žít. Neříkejme *věčně*, neboť tomuto slovu rozumíme dnes ještě méně, než mu rozuměli naši náboženští pradědové, a spokojme se prostým slovem: dlouho.“ Pohyb skutečnosti je bez konce a cesta z dneška k zítřku je pro Olbrachta člověka i umělce jasná. Odtud i slohové směřování ukázat skutečnost jako pohyb.

Otázka Vančurova slohu je mnohem složitější než otázka slohu obou autorů předešlých, jednak proto, že prvkům jazykovým připadá v umělecké i ideové výstavbě díla u Vančury značnější podíl než u nich — byť zdaleka ne tak převládající, jak soudila předválečná kritika, — jednak proto, že Vančurův sloh se velmi výrazně vyvíjel, zůstáváje přitom pořád stejně výrazně „vančurovský“, tj. nezměněn v svém základním principu. Bude proto zapotřebí věnovat rozboru Vančurova slohu o hodně více místa v naší studii než u autorů předešlých, ač ani zde

nepůjde o skutečný slohový rozbor do podrobností. Kdežto však jsme u obou předešlých autorů nepřihlíželi k vývoji autorova osobního slohu, učiníme to u Vančury aspoň tak, že postupně přihlídneme k dvěma knihám z velmi různých období: k Pekaři Janu Marhoulovi z r. 1924 a k Obrazům z dějin národa českého, zejména k jejich II. dílu z r. 1940. Nebude tím ovšem vystižen vývoj Vančurova slohu, neboť ten má více etap než jen dvě. Bude však velmi názorně vidět, že „osobní sloh“ autorův, i když zachovává jisté rysy trvalé, velmi citlivě reaguje na úkoly, jaké přítomná chvíle ukládá literatuře, a že tedy osobní sloh spisovatelův není nikterak (jak se domnívala stylistika orientovaná psychologicky) přímým a jednoznačným důsledkem spisovatelských psychofysických dispozic, nýbrž že je jevem historicky podmíněným a historicky proměnlivým.

Pokusme se nyní charakterisovat, aspoň v obryse, Vančurův sloh v Pekaři Marhoulovi. Již při prvním pohledu je patrné, že jazykový výraz zde Vančurovi neslouží jen k tomu, aby věc označoval, ale také k tomu, aby ji hodnotil. Hodnotící odstín je ovšem vlastní jazykovému vyjadřování vůbec: velmi často se od sebe hodnotícími odstíny liší synonyma ať lexikální, ať syntaktická. Jsou v jazyce často pro označení jednotlivých bytostí, věcí, dějů, vlastností mezi synonymy celé stupnice hodnotících odstínů, počínaje pouhým zaujetím citového vztahu a konče buď prudkým odsouzením nebo bezvýhradným uznáním.

Vančurův sloh v Pekaři Marhoulovi se při volbě slovních označení přidržuje krajních stupňů hodnocení, se sklonem k hodnocení prudce zápornému. Pro tento sklon k hodnocení krajně výraznému mívá Vančurova volba pojmenování ráz hyperbolický; pro sklon k hodnocení zápornému se ve Vančurově slohu té doby často vyskytují vulgarismy, cizí spisovnému jazyku. Tato vlastnost Vančurova slovního výběru je obecně známa, a proto stačí jediný příklad charakteristiky městského radního, jenž se valí ze zasedání rady:

„Oh, ty zveličené a naduté střevo, jež se na klesajících nožičkách šouráš ze svého kšeftu do hospody a odtud domů, bečko, jež může býti naplněna každým neřádem, a přece jako stará petrolejová nádoba čpí především petrolejem, tak ty se honosíš zvláště dvěma zápachy: beztvarym nadšením a pitomou dobrosrdečností. Dobytku, který ze všech pohrom a revolucí dovedl jsi vynéstí svůj bachor neporušen, již kráčí ti, kdo tě zdrtí. Hola, kéž se již snáší jasný světloňoš s rukama plamennýma a s hlavou hořící!“ (Pekař Jan Marhoul, Spisy Vladislava Vančury, Praha 1952, str. 25.)

Z úryvku, který byl právě uveden, vysvítá i to, že kromě záporného hodnotícího odstínu se vyskytuje i pravý opak, hodnocení povzneseně kladné. Je zde v poslední větě; po stránce jazykové je dáno adjektivními přívlastky „jasný, plamenný, hořící“, z nichž první dva obsahují hodnotící odstín již v svém lexikálním významu, kdežto poslední („hořící“) ho nabývá v kontextu.

Stává se, že obojí hodnocení, prudce kladné i prudce záporné, se srazí na nepatrné rozloze jediné věty; napětí mezi nimi tak vzrůstá:

„Sliz sviňáctví a kal lichvářského prospěchu se valí na dně tohoto města, když

v něm proudí okeán noci.“ (Tamtéž, str. 24.) Kontrast mezi citovým odstínem slov „sliz“ a „kal“ i emocionálním zbarvením slova „okeán“ stačí k objasnění rozporu v hodnocení. Bývalo kdysi obvyklé, hledat princip slohu Pekaře Marhoulou v příkrém rozporu mezi dvojí lexikální vrstvou: slovy z lexikálního prostředí „vysokého“ a vulgarismy. Především není lexikální výběr Vančurův tak jednoduchý: jsou v něm — a ne jako bezvýznamná složka, i prvky vyjadřování každodenního, slova citově nezabarvená:

„Na druhý den byl pátek, pekař vstal o svítání a jal se vkládati otesaný trám do srubu, jenž opraven měl sloužiti za mlýnskou sýpku. Zdvihal jej kladkou, upevněnou ve vazbě střechy na břevně dosti velikém, aby práce byla bezpečná. Když zdvihl konec trámu, takže se úhel blížil 90^o, upevnil provaz a vylezl vzhůru, aby opřel zdviženou část o hlavici příčné opěry. Práce se dařila. Jan, maje čepici v týle a dlouh ovinutou kolem paže, podložil břevno kozou a nahoře je upevnil skobami, zatlukaje je neopatrně pantokem. Tu osudná chvíle, blesk bijící do dělníků, snesla se ranou hlavatky, jež se minula cíle. Uvolněný trám se zakolísal, a dříve než sletěl, Jan spadl střemhlav, třímaje v ruce širočinu.“ (Tamtéž, str. 51.)

Celá pasáž je složena ze slov po stránce hodnocení neutrálních, až k obrazu „osudná chvíle, blesk bijící do dělníků“, který rázem zvedne slovní výraz do velmi vysoké úrovně emocionální. Nejde tu o rozpor — významový vztah, který tu vzniká v kontextu mezi slovními významy, je jiného druhu. Uvedl jsem tento příklad, abych naznačil, že rozpor mezi „vysokými“ a „nízkými“ slovy nestačí ke skutečnému objasnění lexikálního složení Vančurova individuálního slohu v Pekaři Janu Marhoulouvi. Základní vada takového způsobu objasňování tkví však ještě hlouběji: vysvětlení zůstává omezeno na jazykové prostředky a neklade si otázku, jak sloh Pekaře Jana Marhoulou souvisí ze společenského záměru básníkovy, jak z něho vyplývá a jak mu slouží.

Pokusme se na tuto otázku odpovědět. Připomeňme si citát, který byl výše uveden na ukázkou Vančurova sklonu k výrazu nadneseně — a nejčastěji záporně — hodnotícím. Mám na mysli líčení městského radního, valícího se po zasedání z radnice. Hodnocení je tu výrazné, po stránce slovního výběru dosahuje až hranice nadávek („zveličené a naduté střevo“, „bečko“, „dobytku“). Avšak toto útočné rozvášnění není tu nikterak jen postupem čistě jazykovým. Je jasně adresováno a jeho adresátem je maloměšťák. Sloh založený na ostře rozlišujícím hodnocení nevěšel tu z pouhé hry se slovem, ale z velmi určitého vědomí o společenském dosahu literárního díla. A ani převaha hodnocení záporného není tu zdůvodněna jen slohově. Útok je veden na malou buržoasii, onu třídu, která vystoupila tak do-
těrně do popředí v začátcích předmnichovské republiky a která právě tehdy odhalila všechnu svou dravost a cyničnost, když začala usilovat o to, přerodit se už dokonale v monopolistickou velkoburžoasii. Do té doby připadají literární začátky Vančurovy a nenávisť k malé buržoasii se v různých obměnách stává význačnou stránkou ideovosti celého množství Vančurových próz.

Protikladem této nenávisti je u Vančury láska k utlačovaným. I tu dochází výrazu v jeho slohovém projevu, a opět hodnocením: „Prostor noci je tichý, nikde se neozývá hlas a mrazem a tmou fičí vesmír. Lidé podobni tajemné setbě spí v domech. Kdyby chudoba a bolest řvaly, sloup volání šlehal by vzhůru až tam, kam dosahuje tma. Kdyby smrt nebyla malátná, strašný a velký děj hřměl by půlnocí a každým úderem času.

Avšak otevřená ústa jen chroptí, pozdvižená hlava klesá a ruka mrtvého nehrozí. Doposud sám hoří jeden každý, doposud sám a sám je pálen bolestí a zoufalstvím, sám umírá na bojištích a v šachtách a na ložích.

Kde je soudružství živých?
Kde je království světa?

Nad mrtvolou klene se komora vždy jiná a muž leží vedle muže vždy cizí, neboť co bylo, jest, a skutky trvají. Dráp křivdy dere jediný svět a na tisíce horoucí bídy plane jako rozdrčené hvězdy.“ (Tamtéž, str. 7.) Zdá se na první pohled, jako by tento citát (jenž je začátkem románu) měl ráz prostého lyrického výlevu citů, Stačí však všimnout si např. v druhém odstavci opakovaného zájmena „sám“, které je v dané souvislosti nejen silně emocionální, ale stává se přímo i odsouzením řádu, který lidi osamocuje. Podobně obviňující význam mají otázky: „Kde je soudružství živých? Kde je království světa?“, na něž odpověď zní: „Nad mrtvolou klene se komora vždy jiná . . .“ Jsou víc než odsouzením, víc než lyrickým projevem; jsou i ukázkou, jak také syntaktické ustrojení věty u Vančury může nabýt funkce hodnocení. I Vančurova láska k utlačovaným vyzní tedy často jako odsouzení nespravedlivosti, která utlačené drtí.

Vančurův sloh v Pekaři Janu Marhoulovi je tedy hodnocením nasycen. Stále za slovy románu pocítujeme subjekt, který je pronáší, subjekt, jenž je mnohem víc hodnotitelem než vypravěčem. Nestaví se do popředí, nikdy neklade důraz na sama sebe, nestává se osobou děje, zato však jeho přítomnost cítíme za každým slovem: nikdy nenechává čtenáře na pochybnosti, co o věcech soudí. Bylo by složité pokoušet se o výčet prostředků, kterými to činí (mnohé z nich ostatně nejsou jazykové, ale týkají se tématu), zde šlo jen o to, ukázat, že hodnocení je základním principem, na kterém je sloh v Pekaři Marhoulovi vybudován.

Druhá Vančurova kniha, jejímž slohem se zde chceme obírat, jsou jeho Obrazy z dějin národa českého. Vznikla za zcela jiných okolností než Pekař Jan Marhoul — byla psána v době před Mnichovem, po Mnichově a začátkem okupace. Vančurův světový názor se za 16 let, která od napsání Pekaře Jana Marhoul uplynula, nezměnil: kniha dává netajeně najevo, že za vlastního nositele historického dění pokládá lid, jehož směřování jsou osobnosti, které do dějin zasahují, jenom vykonavateli. I tu je jeho láska na straně utlačovaných. Změnila se však ve srovnání s dvacátými lety zásadně historická situace. Hrozily už zcela bezprostředně hrůzy fašismu. Vančura jako komunista i jako vlastenec cítil, že boj, který nadchází, bude rozhodující a že je třeba zmobilisovat k němu všechny síly lidu. Při této mo-

bilisaci chtěl pomáhat vši svou prací, všemi svými schopnostmi, „jako řadový voják“, a do jejích služeb postavil i svou knihu.

Sloh, který si k tomuto účelu vytvořil, je jiný než sloh Pekaře Jana Marhoula. Zmizel téměř vášnivě odsuzující významový odstín, ale nezmizelo hodnocení samo. Vančura jako by ani nedovedl vyjadřovat skutečnost, aniž k ní zároveň zaujímá stanovisko. Jasně stanovisko bylo mu záležitostí nejen uměleckého, ale životního dosahu. Když r. 1932 napsal několik řádek do sborníku F. X. Šaldovi k 65. narozeninám, charakterisoval v nich Šaldu — a vlastně i sama sebe takto: „To, čím mne F. X. Šalda především uchvacuje, je odvaha. Obhájuje právo myšlenky s pevností, jež se nikdy neodchyluje a nikdy nezpzdila . . . V dobách tak dokonalého úpadku mužných mravů zachoval si F. X. Šalda sám schopnost mluvit plným hlasem“ (str. 133). I ve spisech Vančurových našli bychom místa, kde chválí odvahu jasně rozlišovat a haní její nedostatek; třeba právě i v samých Obrazech z dějin národa českého. „Po smíru, který utvrdil Závišovu moc, nastaly v Čechách nebývalé časy. Tichošlápkové, lidé polovičatí, ti, kdo nevědí, jak se postavit a jak do věci kousnout, truchlivci, plesnivci, lidé krátkého dechu, modláři, svatouškové a všechna podobná chasa zmizela z blízkosti mladého krále. Zemské úřady přešly do rukou Závišových přátel. Neurčitost byla tatam a přemnohý pán a přemnohý kněz se chtěl připodobniti rytíři, který se smával z plna hrdla a který řekl vždy to, co chtěl říci, a ani o slovíčko méně a ani o slovíčko více.“ (Obrazy z dějin národa českého II—III, Spisy Vladislava Vančury, Praha 1951, str. 339.)

A tak i sloh Obrazů z dějin je osnován na hodnocení, ovšem jinak než sloh Pekaře Jana Marhoula. Není tu převažující útočný charakter hodnotících slohových prostředků, není tu také prudkých protikladů v hodnocení. Za to je celá významová stavba kontextu stále udržována na úrovni hodnotících odstínů, jednou kladných, jindy záporných; základ tu tvoří hodnocení kladné, pozvedávající děje i osoby do světla sympatie. Rozbor byl by tu ovšem mnohem složitější než v Pekaři Janu Marhoulovi jednak proto, že tu zpravidla nejde o výrazné významové rozdíly, jednak proto, že hodnocení nebývá zde soustředěno v jednotlivých slovech, nýbrž spíše rozptýleno po kontextu. Vezměme si za příklad začátek jedné z dílčích povídek — kapitol druhého svazku: „Na počátku panování knížete Přemysla Otakara chodil po české zemi jakýsi Burgundán. Vedl si jako mnich, tvářil se jako světec, ale svěcení neměl pražádné. Jeho hlava nebyla vyholena, naopak od čela k šíji jí pokrývaly husté, štětinaté vlasy. Byl špinav, byl bos a vězel v kutně či v plášti, který se jí podobal jak vejce vejci. Stahoval si bedra provazem a na ramena mu visela špičatá kápě. Byl sušší, než jsou čerti, měl drobnou hlavu, hrbatý nos a usměvavá ústa.“ (Tamtéž, str. 13.)

Bylo by nesnadné vyhledávat v této charakteristice slova, odhaleně hodnotící. Začteme-li se však pozorně do kontextu, uvidíme, že lehké zvraty hodnocení jsou často na rozhraních vět, a v celkové významové výstavbě: „mnich, který mnichem není; má štětinaté vlasy, je špinavý, sušší než čerti — a má usměvavá ústa“.

Při podrobnějším rozboru by bylo třeba vyjít z takových pasáží, kde hodnocení

vyúsťuje ve zřetelné obrisy. Takové je např. místo líčící osud vdovy po Přemyslu Otakaru II.: „Obklopena krňousy, hňupy, fňukálky, lichváři a zákeřníky, třikráte za jedinou chvíli uražena, v neštěstí, v bédách, bez synáčka, který ji snad volá, v beznaději, uprostřed hrůz a lkání, uprostřed tmy nemůže nerozeznati, že Závíše je rytíř.“ (Tamtéž, str. 330.)

Velmi výrazně je tu postavena proti sobě řada záporných charakteristik lidí i situací, proti nim všem je pak postaveno náhlým zvratem jediné kladně hodnotící slovo: „rytíř“.

Povšimnutí je hodna i okolnost, že také tam, kde nejde přímo o rozdíly hodnocení, jsou významy souřadně přiřazovací ostře rozhraničovány:

„Jejich zrak se smekal s jednoho na druhého a byl pln nedůvěry. Jiskřil, pohasínal, rozněcoval se, svítil jako palčivý stud.“ (Tamtéž, str. 327.) Řada sloves: „jiskřil, pohasínal, rozněcoval se, svítil jako palčivý stud“ obsahuje na první pohled jen řadu rychle se střídajících momentů jediného dění. Ve skutečnosti však spoluzní i vypravěčův soud nad jednotlivými projevy klíčící a dosud jen pohledy vyjadřované zrady.

Někdy bývají proměny hodnocení vyznačovány slohovými prostředky, které podtrhují rozhraní a tím i významové zvraty mezi jednotlivými hodnotícími větami. Tak např. bývá užito anaforického opakování slova. Ve scéně, kde se Závíše Vítkovic snaží vysvětlit Kunhutě svou zradu na jejím manželu Přemyslu Otakaru II., hovoří takto: „*Snad* jsem tedy byl ten pošetilý muž, který poskakuje ve své nemoudrosti, *snad* Bůh teprve teď dává vysvitnouti zmatkům mého srdce a *snad* dopustil porážku na Moravském poli, abych mohl Přemysla, který byl hrdý král, uvést do věčné slávy.“ (Tamtéž, str. 329.) Nemluví zde vypravěč, ale jednající osoba. Jejím úmyslem je omluvit svou zradu, a tak postupně mění své hodnocení, pošinuje soud o svém skutku tak, aby své provinění zmenšil nebo dokonce smazal; *snad* jednal pošetile, *snad* jen v okamžitém citovém zmatku a *snad* dokonce Přemyslovi posloužil tím, že jej uvedl do věčné slávy.

Nebudeme dále rozvíjet rozbor slohu *Obrazů* z dějin národa českého. Účelem předchozích odstavců bylo jen poukázat k tomu, že Vančurův sloh i v oněch obdobích, kdy není útočně vyostřen proti třídnímu nepříteli (jak je tomu v *Pekaři Janu Marhoulovi* a v jiných dílech *Vančurova mládí*), nemůže být pochopen, neuvědomíme-li si, že vypravěč, který zřetelně dává cítit svou přítomnost výraznou volbou slov i syntaktických a slohových prostředků, se projevuje především jako hodnotitel. A tak přesto, že sloh *Obrazů* z dějin národa českého je velmi odlišný od slohu *Pekaře Jana Marhoul*a, je základní sémantická směrnice obojího slohu stejná.

*

Pokusili jsme se v této studii na slohu tří českých spisovatelů z doby mezi oběma světovými válkami ukázat, že individuální sloh spisovatelův je řízen jistým zá-

kladním významovým, nebo přesněji, významotvorným principem a že jen tehdy, uvědomíme-li si tento princip, můžeme pochopit konkrétní významovou funkci, kterou vykonávají jednotlivé jazyky a slohové prostředky, kterých autor užívá. Tak např. sklon k souřadnosti vět, anafora, paralelismus, výčet atp. mohou sloužit velmi různým sémantickým záměrům a podle toho nabývat velmi různé významové platnosti.

Přesvědčili jsme se dále, že individuální sloh není nikterak jednoznačně spjat s osobními dispozicemi autorovými. I když je jasné, že autorův sloh je do jisté míry podmíněn autorovými vrozenými i získanými schopnostmi, je jeho konkrétní utváření podmíněno vlivem společenské situace doby i vlivem autorova záměru působit spisem v určitém smyslu na čtenářstvo.

Není tedy individuální sloh autorův vyňat z literárního procesu, kterým se rozvíjí literatura jako celek. To znamená především, že není nepřekročitelné hranice mezi zkoumáním individuálního slohu jednotlivých autorů a zkoumáním literárně historickým. Právě naopak, obraz působení autora na další vývoj literatury, jeho začlenění do tohoto vývoje není úplný bez zjištění sémantického principu jeho slohu. Individuální sloh autorův není daleko jen hodnota umělecká; je také součástí autorova záměru přispívat dílem k vývoji společenskému.

Individuální sloh je však historickým faktem i v tom smyslu, že se proměňuje — jak jsme uviděli u Vančury — i vlivem autorovy tvůrčí cesty, i když jeho základní sémantický princip zůstává týž. A tyto proměny nejsou snad jen fakt autorova vývoje uměleckého, důsledkem snahy po obnově nebo uměleckého experimentu, nýbrž i ony jsou podmíněny proměnami dobové společenské situace a autorovy vůle působit na vývoj společenského vědomí, účastnit se, ať už jakkoli uvědoměle, řešení třídních rozporů.

Zbývá konečně dodat okolnost, důležitou pro řešení otázek individuálního slohu, kterou jsme se v této studii nezabývali pro její rozsáhlost, která však zasluhuje aspoň připomínky jako úkol, který musí být řešen, má-li se zkoumání slohu literárního díla stát součástí literární historie. Zabývali jsme se rozbořem osobního slohu tří autorů — nesrovnávali jsme je však. Než i z materiálu, který byl namátkou uveden, bylo by lze při pozorném zahledění zjistit, že se sloh těchto spisovatelů přes značné individuální různosti v některých rysech shoduje. Nemůže ani být jinak, jde-li o autory, kteří psali současně. Vždyť i společenský cíl, kterého svou tvorbou usilovali dosáhnout, měl při všech různostech jistý společný základ. A také umělecké ovzduší doby nutilo k užívání jistých uměleckých prostředků. Narážíme na zjev, který by bylo lze nazvat „generačním“ nebo — v jiných případech — dobovým slohem. Také otázka tohoto generačního slohu je v jistém slova smyslu otázkou slohu individuálního; neboť generační sloh se proti jiným generačním slohům vyznačuje také osobitými rysy. A je také vlastně jen souhrnem rysů společných několika individuálním slohům.

Mohou-li ještě existovat pochyby o možnosti začlenění slohu individuálního ve vlastním slova smyslu do literárně historického zkoumání, je sloh generační při-

mo důležitou, byť dosud přehlíženou jeho oblastí. Nedávno u nás vypukl spor o básně J. Baráka, jednoho z příslušníků generace májovců. Jeden z českých literárních historiků vyslovil názor (třebaže věcně neopřemýšlený), že Barákovy básně z mládí napsal vlastně Jan Neruda. Důvodem byly tu zejména podobnosti motivické a také slohové. Otázka generačního slohu tu vystoupila v celé své závažnosti: je při slohových podobách mezi dvěma členy téže generace zásadně nutné, aby tyto podoby byly pokládány za důkaz napodobení nebo i podsunutého autorství, nebo je možné pojímat je také jako projevy generačního slohu? Diskuse na tu otázku neodpověděla — omezila se na důkazy pomocí životopisných faktů. Otázka však byla položena, byť i bezděky, a bude si žádat odpovědi, a nejen individuální, platné pro jediný případ, ale obecné. Tímto poukazem k problematice dosud neřešené budiž nám dovoleno ukončit studii věnovanou individuálnímu slohu v umělecké literatuře.

R é s u m é

К ВОПРОСУ ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ СТИЛЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

Индивидуальный стиль автора обусловлен не только личностью автора, но и общественной обстановкой, которую отражает произведение. Следовательно, индивидуальный стиль не является только фактом художественным, а выражает также авторское стремление воздействовать в определенном направлении на общественное сознание. Этот тезис в работе доказывается кратким анализом индивидуального стиля трех чешских писателей в период между первой и второй мировыми войнами: Карела Чапека, Ивана Ольбрахта и Владислава Ванчуры. Второй тезис работы: для характеристики индивидуального стиля литературного произведения недостаточно простого перечисления стилистических приемов и языковых средств, которыми автор пользовался; необходимо раскрыть основной принцип семантики, объединяющий стиль и придающий всем его элементам конкретное значение. Иными словами, тот же стилистический прием или языковое средство может в рамках разных индивидуальных стилей получить совершенно различный, иногда даже противоположный оттенок значения. В работе это также демонстрируется на примерах. Выводы: анализ индивидуального стиля не входит только в предмет стилистики, но также в предмет истории литературы.

ZÁKLADNÍ PROBLÉMY STŘEDOVĚKÉ POETIKY A JEJICH ODRAZ VE STUDIU SLOVANSKÝCH LITERATUR

František Svejkský

Studium literární tvorby středověku značně pokročilo během posledních čtyřiceti padesáti let. Díky novým metodickým podnětům i mnohostrannému a prohloubenému pohledu na podmínky literární práce otevřela se cesta ke vskutku historickému zhodnocení památek. Uskutečnění tohoto zdánlivě samozřejmého požadavku stála dlouho — a mnohdy ještě dnes stojí — v cestě řada překážek vyrůstajících z důsledků neúplného poznání kulturní, a zvláště literární situace dávných