

Stylová inspirace

Je styl přenosný?

Na tuto otázku se odpovídá záporně poukazem na nezbytný osobnostní charakter každého vyhraněného stylu. Bylo by bláhové zřejmou vázanost stylu na tvůrčí subjekt popírat. Ono dnes už banální „styl je člověk“ se stalo samozřejmou příručkovitou pravdou. Avšak jedné chyby se lze v přijímání této příliš široké pravdy dopustit: totiž zapomenout, že styl, jakmile se stává součástí literatury, není už jen osobnostní strukturou, ale funguje v nových strukturách literárních jevů a může působit nezávisle na subjektivních impulsech svého vzniku (které ovšem nebyly vždy zase jen „čistě“ subjektivní). Styl tedy může být vzhledem k této své objektivní funkci využit také jako určitý inspirační impuls, podobně jako jiné strukturální složky.

Josef Škvorecký se nijak netají tím, že ho inspiroval v oblasti stylu William Faulkner: „Příběh o Emöke jsem dva roky nosil v hlavě, a teprve pak, mezi prací na překladu Faulknerovy Báje, jsem jej napsal. Dlouho jsem si nevěděl rady s intenzitou legendy o té krásné a ztracené maďarské dívce, až teprve bílá magie faulknerovské věty mi ukázala cestu (. . .).“¹ Nabízí se závažná otázka: je Škvorecký v Legendě Emöke (1963) pouhým napodobitelem Faulknerova stylu, či ho využívá tvůrčím způsobem?

Vyjděme z analýzy Faulknerovy věty. Překladatelé Báje (Josef Škvorecký a Lubomír Dorůžka) charakterizují základní typy Faulknerových souvětí, o nichž J. W. Beach napsal, že to jsou „nejdelší a nejkomplikovanější věty, jaké zatím anglicky psaný román vytvořil“,² jako „nekonečné“ a „nepřehledné“ celky, v nichž je nahromaděna přemíra odboček a doplňků. Jaroslav Putík charakterizuje Faulknerův styl jako protiklad stylu Hemingwayova: „Faulknerovo stylistické umění je do očí bijícím antipodem Hemingwayovy metody. Hemingwayovu hutnou, ponejvíce přímo holou větu, která se nám stala synonymem moderního významu, u Faulknera nenajdeme. Faulkner je rétorický, je téměř

¹ Otištěno na záložce knihy *Legenda Emöke*, Praha 1963, 1. vyd.

² Poznámky a vysvětlivky k překladu *Báje*, Praha 1961, str. 468.

barokní; v záplavě slov, v útržcích rozhovorů (jakoby poslouchaných jedním uchem), ve zdůrazněné nejasnosti, kdy vždy zůstává něco nedořečeno a mnoho nevysvětleno, se skrývá zvláštní kouzlo jeho umění“.¹ Velmi přesný je Putíkův postřeh o *zdůrazněné nejasnosti* Faulknerova stylu. Tato „nejasnost“ má velmi „jasnou“ významovou funkci: spojuje velké množství jevů a myšlenek do vzájemných rozporných vazeb. Stavebně je román *Báje* o to komplikovanější, že se v jeho kompozici neustále uplatňují odkazy k biblickým událostem, ke Kristově biografii, avšak především je obrazem lidských osudů v situaci úplného zhroucení normálních životních podmínek. Ovšem Faulknerovi tu nejde jen o kontaminaci nejrůznorodějších motivů, nýbrž za chaosem vidí – i když ne jednoznačně – společenskou sílu, odkrývá válku jako podvod, zná bezútešnost válečných let a bezmeznou bídu frontového vojáka. Jakou funkci má v této obsahové intenci „nepřehledné“ souvětí? Naskýtá se velmi přímočará odpověď, že chaotická výstavba souvětí odpovídá chaotickému obsahu uměleckého sdělení. Není to však tak jednoduché. Faulkner totiž nerekonstruuje jen formy rozkladu, nýbrž svou složitou syntaxí usiluje zaznamenat i hlubinnost lidských prožitků, neustálou prolínávanost reality a vzpomínky, minulosti a přítomnosti, bohatou vrstevnatost myšlení a vnímání. Komplikovaná syntaktická stavba umožňuje obsáhnout rozpornost zobrazované reality, její větvivost a rozplývavost, neuchopitelnost i nepochopitelnost. Bylo by zjednodušením přiřknout složitému faulknerovskému souvětí nějaký jediný abstraktní obsah; plodnější je hledat různé realizace sdělovacích možností této syntaxe, značné rozpětí významů, které se tímto syntaktickým postupem dají obsáhnout.

Analýzujeme si Faulknerova souvětí a zkoumejme jejich významové možnosti v sepětí s jejich formou. Začneme popisem obličejů vojáků, odvážených auty na popravu „jako dobytek“:

Podobaly se tvářím náměsíčníků, obličejičích se po noc-

¹ To, co vidíte, jsou slzy doslov k překladu *Báje*, Praha 1961, str. 462.

nich mŕáčch, nepoznávajících nikoho, ani jedinou z dobře známých věcí; zíraly vytřeštěně v tom prchajícím, nenávratném okamžiku, jako by je už vezli na popravu, mihaly se kolem jako blesky, rychle a jeden za druhým, prapodivně stejně, ne přesto, ale právě proto, že každý z nich byl individuální a měl jméno; stejné ne proto, že je očekávala stejná zkáza, ale protože každý z nich si do oné společné zkázy přinášel jméno a individualitu a ono ze všech nejúplnější soukromí: schopnost té samoty, v níž každý člověk musí umřít – mihali se kolem, jako by se jich netýkalo divoké násilí a rychlost, s níž anebo v níž se strnule pohybují, jako by na ni neměli zájem a nebyli si jí ani vědomi, podobni preludům nebo zjevením či snad postavám vyřezaným z tenkého plechu nebo lepenky a trhaně, divoce a znovu a znovu bnaným přes jeviště, na němž se dává pantomima plná osudovosti a hrůzy.

V souvětí jsme podtrhli střední část, která se obsahově liší od začátku i konce souvětí: je to autorská úvaha o lidské individualitě, vložená do dvou popisů bohatě rozvitých přirovnáními. Tento typ deskripce kombinované filosofickými reflexivními vsuvkami je u Faulknera bohatě zastoupen. Realita je viděna zvenčí i zevnitř, jako fakt a zároveň jako smysl faktu. Ovšem i sama deskripce je osobitě úvahově metaforizovaná. – Jindy je složité souvětí rozvinutím absurdní představy, jakou je například vize o věčném trvání války:

Možná, že bude pokračovat ještě deset let, nebo dokonce dvacet, a potom už Francie a Anglie přestanou existovat jakožto vojenské, ano i jako politické celky a válka se stane záležitostí brstky Američanů, kteří ani nebudou mít lodí na návrat domů a proti zbytkům německých rot budou bojovat baluzemi z rozstřílených stromů, trámy z rozbořených stavení, kameny z obrad kolem polí udušených býlim, přelomenými bajonety, pažbami zrezivělých pušek a rezavými troskami vylomenými z vraků letadel a vybořelých tanků, posílení několika Francouzi a Brity, natolik – jako on sám – bouřevnatými, aby ještě vytrvali, aby vytrvali, stejně jako on vždycky vytrvá, bez ohledu na národnost, na vyčerpání,

ano i na to, ke komu se přikloní vítězství – a tou dobou, doufal, bude on sám už mrtev.

Faulkner tuto fikci rozvíjí na zcela reálném plánu, prolíná tu konkrétní válečné reálie s myšlenkou o válce nekonečně dlouhé. V citacích a analýze typů složitěho Faulknerova souvětí by bylo možno pokračovat, avšak naším cílem je nikoli jeho detailní popis, nýbrž zjištění základní povahy jeho významové zatížitelnosti. Lze říci, že je budováno pomocí významových zvratů, kolizí, paralel, digresí; autor volí části souvětí tak, aby zobrazovanou realitu ukazoval z více úhlů, aby vedle určité reality působila současně i jiná, další realita či spíše další reality. Jeho souvětí směřuje k rozbití měkké plynulosti a průhledné souvislosti jazykových a obsahových vazeb. Toto rozrušování souvislé významové linie věty vede k uvolňování dílčích složek souvětí, k jejich osamostatňování, avšak těchto osamostatněných složek se kupí vedle sebe tolik, že současně také splývají, navzájem vstupují do druhotných významových vztahů, jež vnikají do základní významové linie souvětí a rozrušují ji. Autor nutí čtenáře, aby se vracel k předchozím slovům, aby se stále znovu orientoval v nepřehledné hierarchii celku, a tím dosahuje dalšího významového pohybu ve větě – pohybu zpátky, který je neustále spjat s pohybem vpřed. Faulknerovo souvětí je svou strukturou věrným „obrazem“ celkové výstavby, která je ve všech svých složkách budována podobně diskontinuálně (ovšem tato diskontinuita je tu vždy současně vyšší vnitřní kontinuitou). Faulkner se blíží k realitě pomocí destrukcí: rozbíjí svět, sám ovšem už také rozbitý, aby skutečnost takto zproblematizovanou a rozloženou znovu skládal a tvořil.

Škvorecký ve své Legendě Emöke bohatě využívá faulknerovské syntaxe. Přejímá tím také Faulknerův vztah ke skutečnosti, jeho metodu, či využívá tohoto stylistického prostředku k vyjádření jiného vztahu ke skutečnosti? Škvorecký píše v Legendě Emöke chvalozpěv na lásku, avšak tento lyrický leitmotiv je prolínán ostrou satirou na lidskou nízkost, na neschopnost snít a opravdověji žít. Kompoziční půdorys novely je přehledný: je zdvojený, ale nikoliv dvojnásobný či mnohoznačný. Rozvíjení pohybu skutečnosti je tu

plynulé, příběh má svůj pevný obrys, rovněž postavy jsou ostře charakterizovány (dobře napsal Josef Vohryzek, že Škvorecký „své postavy vždy velice jasně klasifikuje“¹), konflikt je jasně vymezen a ohraničen. Je zřejmé, že Škvoreckého tvůrčí metoda je v určitém smyslu harmoničtější než Faulknerova. Jakou funkci tedy plní faulknerovská věta v odlišném výkladu skutečnosti?

Odpověď hledejme přímo ve stavbě Škvoreckého souvětí:

Učitel to ovšem nevěděl a vyrazil skřeky, prskal vulgárními slovy, oplzlými schémata konverzace venkovských a předměstských seladomů, střídal a zkoušel obraty a triky, které od dívky vyžadují přesné odpovědi a přesné fráze, jako dialog kněze a ministranta, v odvěkém sexuálním rituálu navazování známostí, ale ona nepoužívala oněch petrifikovaných responsorii, mlčela a říkala jen Hej (byla to Maďarka, neuměla česky, mluvila zvláštní řečí smíšenou ze slovenštiny a maďarštiny a nějakého cikánského či podkarpatského jazyka), nebo Ne, a učitel brzy všechny své triky a schémata vystřídal, odmlčel se, utrhl nějakou travinu a strčil si ji do úst, začal ji žvýkat a šel, zmožen a mlčky a s tou travinou čoubající mu z úst rovně dopředu.

V tomto souvětí je zřetelná tendence řadit jednotlivé děje *lineárně za sebou* (proto tu dominuje určité sloveso). Škvorecký tu vlastně zahrnuje do jediné věty určitý dílčí příběh, celou epizodku. Tato zřetelná *epizace složitého souvětí* se u Škvoreckého projevuje i v daleko členitějších a rozložitějších celcích.

Složitě souvětí není jen prostředkem k exponování uzavřených epických celků, ale slouží také k evokaci prostředí, např. jedno z nejrozměrnějších souvětí začíná tímto popisem:

Prkenné pulty, kde kdysi dávno leživaly bromady perníkových srdcí, svatých obrázků, zrcátek s obrazem kostela

¹ Josef Vohryzek: *Legenda Emöke*, Host do domu 1963, 11, str. 476.

a z horního trámu se kývaly černé, bílé a červené růžence, stříbrné a zlaté madonky na řetízcích, miniaturní kroupky s obrázkem boží rodičky, kříže z plechu, ze dřeva s plechovými Kristy, vyřezávané, hladké, boží požehnání na stěny venkovských sednic, obrazy mariátské Panny, dotýkané obrázky a voskové devocionálie a vedle stála bouda se špal-kem tureckého medu a muž v bílé zástěře s fezem na hlavě z něho zakřiveným sekáčem obratně usekával lepkavé a sladké šupiny (. . .)

Po deskriptivní pasáži pokračuje souvětí charakteristikou kulturního referenta a jeho způsobu výkladu:

(. . .) pak zvážněl a přednesl expoé o náboženství, úžas-nou mišmaš nejzoufalejší vulgarizace poznatků Engelsových, vědu přežvýkanou pro utěsněné mozky a použitou jako od-vedená práce za těch dvanáct stovek měsíčně, které kulturní referent bral, ne popularizaci vědy pro neškolený, ale při-rozeně inteligentní mozek pracujícího člověka, ale sprostě polo- a čtvrtpravdy pro příživnické pijavky, kterým je prav-da šumafuk, ne vědu, ale pavědu, profanaci vědy, výsměch, urážku vědy, ne pravdu, ale pitomost, necitlivost, necitel-nost, broši tupost (. . .)

Souvětí je pak zakončeno dlouhým lyrizujícím závěrem o poezii „slunečných poutních dnů“. Škvorecký toto tří-stránkové souvětí vybuďoval ze tří *jasně rozbraničených* částí: 1. popis prostředí, 2. projev kulturního referenta a jeho hodnocení, 3. lyrický závěr. Šlo mu zřejmě o to, aby celá složená věta měla zřetelný myšlenkový půdorys, aby přehledně učleňovala velké množství faktů, které jsou do ní ve velkých kontrastních celcích zahrnuty.

Sonda do syntaktické výstavby *Legendy Emöke* vede k závěru, že Škvorecký vytváří své „přetížené“ větné celky tak, že jednoznačně hodnotí zobrazované jevy, vřazuje je do evidentní hodnotící hierarchie, nevytváří významově „temné“ spoje, ale naopak všechny myšlenkové vztahy v souvětí precizuje, dotahuje, ukončuje. Velké množství jevů,

jež se octnou v složitém větném celku, netvoří chaotickou směs – autorovi jde především o konfrontaci těchto jevů, o jejich kontrastní sepětí a zjistitelné vazby. Různorodé věci se octnou v kontextu proto, aby vynikla jejich rozmanitost a osobitost. Splývavost je spjata se záměrnou diferenciací, alogický proud asociací se spájí s přehlednou logickou osnovou.

Milan Jungmann charakterizoval styl Škvoreckého takto: „Poplatnost Faulknerovi je vskutku nápadná a netajená, což je na novele nejméně sympatické a svědčí o tom, že Škvorecký je rezonanční autorský typ (psal svou prózu při překládání Baje) a že dosud – v tomto smyslu – nenašel sám sebe. Zároveň ovšem vnáší do naší prózy styl, jímž asi lze nejadekvátněji vyjádřit to tajemné, nevysvětlitelné, ne-logické, onu mytičnost milostných vztahů, nad jejichž nepochopitelností se občas pozastavíme.“¹ Ve Škvoreckého využití „bílé magie“ Faulknerovy věty nelze podle našeho názoru vidět pouhé převzetí a napodobení, nýbrž také výrazné celkové přehodnocení daného stylu. Nezapomínejme ani na to, že Škvorecký vůbec nemohl beze zbytku převzít *botový* stylistický prostředek, ale že ho také už i jako překladaatel jazykově zvlášť složitého autora musel teprve *tvorit*. Legenda Emöke není vedlejší zplodinou překladatelské tvorby. Škvoreckého příklad cílevědomého experimentování byl ve své době cenný také tím, že zdůraznil *neomezene* stylistové možnosti naší současné prózy. Ani prostředek tak stylistově vyhraněný jako Faulknerova věta není nezužitkovatelný v próze, která vyrůstá z jiné tvůrčí metody. Tato věta se ovšem v jednom proměnila: zatímco Škvoreckého (a Dorůžkův) překlad Baje hledal český ekvivalent pro Faulknerovu významově diskontinuitní, metaforicky přetřženou syntaxi, je složitá věta Legendy Emöke spíše jejím *racionalizovaným* využitím a přehodnocením.

Stylovou inspiraci přirozeně nelze ztotožňovat s netvořivým napodobením určitého individuálního stylu.

¹ Milan Jungmann: Škvoreckého vabank, Literární noviny 1963, 41., str. 4.