

Poznámky a vysvětlivky

William Faulkner je — čtenářsky a překladatelsky — pravděpodobně nejtěžším prozaikem, jakého zatím literatura Spojených států dala světu. Považujeme proto za užitečné upozornit čtenáře, který neměl příležitost seznámit se blíže s problematikou Faulknerovy prózy, na některé nejvýraznější zvláštnosti umění tohoto svérázného vyprávěče; snad tím čtenáři pomůžeme odstranit alespoň několik překážek, které by mu nepochybně vadily na cestě za pochopením a prožitím estetických a myšlenkových hodnot složitého příběhu o vzpouře francouzského pluku proti nesmyslným jatcům války.

„Po celém světě vzniká a traduje se dvojí mythus... o Faulknerovi. Jedni, kteří jeho těžké knihy čtou málo, vynášejí ho přesto jako nějaké orákulum a počítají ho mezi klasické spisovatele dvacátého století. Druzí, kteří jeho knihy nečtou vůbec, přechází před ním jako čert před křížem, jako před složitým, nepříjemným a škodlivým modernistou,“ píše Ivan Kaškin v předmluvě k sovětskému vydání Faulknerových povídek (Sem rasskazov, Moskva 1958) a uzavírá: „Samozřejmě oba tyto myty — jak je to mytům vlastní — jsou mythické a nepravděpodobné. Pravda je někde uprostřed.“

A jaká je to pravda? William Faulkner je americkým vyvrcholením půlstoletí západního uměleckého modernismu se všemi jeho přednostmi i chybami, toho modernismu, který nezbytně poznamenal dílo i těch nejlepších a nejprogresivnějších umělců žijících na Západě v epoše imperialismu. Byl totiž zcela zákonitým výrazem krachu přežitých morálních a filosofických hodnot, které jsou vlastním pozadím prozaického umění, zrcadlícím se mu neomylně ve tváři; krachu, který vždy nutně provází odchod starých ekonomických systémů z jeviště rozkvětem vědy, předstihl absolutním pádem jistot o povaze člověka všechny agnostické a skeptické krize dějin a vytvořil typ umělce, jemuž se umění stalo nástrojem tak složitým, že se mu doslova vymklo z ruky. Hrdina nové prózy, der Mann ohne Eigenschaften, rozložený na atomy charakteru, psychiky, vztahů, zkušeností a situací a složitě znovu rekonstruovaný, nevešel se už do rámce poměrně jednoduché formy tradičně, zpravidla chronologicky rozváděného příběhu, zpestřovaného nejvýše tradičními a umírněnými triky vyprávěčské techniky. Místo klasického, plnokrevného dějového románu, vyznačujícího se přes všechnu vytríbenost a promyšlenost kompozice i stylu naprostou srozumitelností na první přečtení a obvykle i jasným autorským stano-

viskem, přichází próza, v níž se vyprávěčské zorné úhly, chronologie i styly, a někdy dokonce i jazyk virtuosně střídají, přichází jemná, až přejemnělá analýsa téměř nepostřehnutelných lidských stavů a vztahů a nakonec úplné rozbití vlády logiky a odmocnění všech tradičních estetických představ. Klasické in medias res je rozváděno v složité překrývání dějových sledů, jasný realistický sloh devatenáctého století je nahrazen konfusní syntaxí, kroužením kolem jádra výpovědi, záměrnou neurčitostí, stylisovanou vyprávěčskou neutralitou, oproštěním od autorského komentáře, osvětlováním nebo často spíše zatemňováním situace z mnoha stran a z různých pohledů, podtextem, symbolem a znovuzkříšenou alegorií. Jako by apokalyptický jarmark duchů, jež kapitalismus vyvolal v život a nyní se jich nemůže zbýt, odrážel se i ve formě krásné prózy, kterou čím dále tím více přestává psát vyrovnaný mudrc odpovídající na otázky a kterou čím dále tím častěji tvoří neurotik otázky kladoucí, hledající spásu v neodbytné potřebě tvořit, básník nesoucí na bedrech nikoliv sladké břemeno inspirace, ale soumravný balvan světa, jemuž přestává rozumět; tím spíš, že tento svět dal mu nezřídka na vlastní kůži pocítit tvrdou školu svých ne-lidských válek, a on si z nich nezřídka odnesl onu „chladnou krutost svého psaní, onu napjatou intenzitu, která člověku připomene, v jak bolestném stavu jsou jeho nervy, jak ho bez přestávky... provází skutečná fyzická bolest... dědictví jeho leteckých zážitků z první světové války“, jak říká o Faulknerovi význačný americký kritik J. W. Beach.

Záchranou z tohoto světa bolesti a zmatku je tedy umělci typu a historické a společenské situace a osobní historie Faulknerovy jeho umění, nesené přímo maniakální snahou „porozumět nesrozumitelnému“, dát odpověď, i když se zdá, že odpovědi není, vlít krupě naděje do beznaděje; umění často monstrosní, často konfusní a obvykle velmi složité, které však v jeho vrcholech spojuje s naším světem podmořský kabel naděje a (někdy téměř tertulliánské) víry v člověka. Nejlépe ostatně poznáme ten chimérický tlak, pod nímž Faulkner tvoří, z jeho vlastních slov, jimiž zhodnotil přínos své literární generace americkému písemnictví:

„Všichni jsme ztroskotali ve snaze naplnit svůj sen o dokonalosti. A tak nás hodnotím na základě našeho skvělého ztroskotání v úsilí uskutečnit nemožné. Jsem přesvědčen, že kdybych mohl napsat své knihy znovu, podařilo by se mi to mnohem líp, a to je pro umělce to nejzdravější rozpoložení. Proto nepřestává pracovat, proto to zkouší znovu a znovu; po každé věří, že tentokrát to dokáže, dovede ke zdárnému výsledku. Samozřejmě se mu to nepodaří, a právě proto je takové rozpoložení zdravé. Jakmile by to dokázal, jakmile by se dílo vyrovnalo představě, snu, nezbyvalo by mu nic než se podřezat... Umělec je tvor štvaný démony. Neví, proč si ho zvolili, a obyčejně má příliš mnoho práce, aby se o to staral. Je skrz naskrz amorální, neboť je hotov loupit, vypůjčovat si, škemrat nebo krást u každého a u všech,

jen když dokončí práci. Spisovatel je odpovědný výhradně svému umění. Dovede být naprosto bezohledný, je-li to dobrý spisovatel. Má svůj sen. Ten ho trýzní do té míry, že se ho musí zbavit. Dokud toho nedosáhne, nemá pokoje. Všechno hodí přes palubu, čest, hrdość, slušnosť, bezpečí, štěstí, všechno, jen aby dopsal svou knihu...“

Tolik obecně o situaci, z níž se zrodila zvláštní atmosféra Faulknerovy prózy. A nyní k jednotlivostem.

Prvním nápadným rysem, který upoutá zvláště čtenáře amerického originálu, je Faulknerova volba adjektiv. Jeho substantiva jsou téměř zásadně provázena dvěma, třemi i více adjektivy, která jsou mnohdy podle svého běžného významu s těmito substantivy nebo mezi sebou navzájem neslučitelná. Přitom dává Faulkner jasnou přednost, hraničící někdy téměř s idiosynkrasií, adjektivům mnohoslabičným, a to ještě pokud možno latinského původu, která pak jeho próze propůjčují zvláštní a charakteristickou rétoričnosť a patinu starobylosti, rafinovaně kontrastující s moderností a hovorovostí jeho syntaktických obrátů a celých pasáží, vložených do úst různým vyprávěčům, jak ještě poznáme. Tento rys je ovšem do češtiny prakticky nepřevoditelný, neboť čeština nemá onen výrazný románský element angličtiny.

Že Faulknerovo svérázné používání adjektiv působí i na Američany často fantasticky, o tom svědčí následující stať ze studie Josepha Warrena Beache: *William Faulkner: Virtuoso*, kterou pro její instruktivnost uvádíme:

„Faulkner říká o padáku: ‚Otevřel se a zahoupal na pozadí dokonalého (accomplished) a nevykořenitelného (ineradicable) večera.‘ Faulkner často užívá slova ‚accomplished‘ v tomto šroubovaném smyslu něčeho, co bylo úplně dohotoveno... Pokud jde o slovo ‚ineradicable‘, zůstává člověk v nejistotě, co to přesně znamená, použijeme-li toho o večeru. Je to jedno ze slov, která má Faulkner rád. Jinde mluví o třech tvářích, z nichž jedna má ‚výraz neschopnosti hřešit (impeccable), druhé dvě jsou nepřemožitelné (invincible) a neodvolatelné (irrevocable)‘. Chápeme, že o některé tváři lze říci, že má výraz neschopnosti hřešit, ale méně už chápeme, jak je o ní možno říci, že je neodvolatelná nebo dokonce nepřemožitelná.“

Potud Beach. Překladatel, jehož mateřštinou málo platné přece jen není američtina, octne se ovšem velmi často na rozpacích, do jaké míry zní to které adjektivum anglicky myslícímu čtenáři ve spojení s příslušným substantivem logicky, a protože mu slovník obvykle uvádí řadu synonym, z nichž některá neznějí v sousedství zmíněného substantiva tak fantasticky, podléhá často hříchu „zlogičťování“ Faulknera. (Je to jistě zřejmé i z našich citací z Beache: např. u adjektiva „accomplished“ uvádí zatím největší — i když už žalostně zastaralý — anglicko-český slovník Jungův významy „vzdělaný, dokonalý“, z nichž druhé ve spojení se substantivem „večer“ nezní v češtině nijak divoce, kdežto spojení anglického „accomplished“ se subst. „evening“

zdá se Beachovi zřejmě šroubované.) Překladatelská práce na Faulknerovi je prostě, více než u jiných autorů, neustálým bojem mezi střízlivým jazykovým citem literárního služebníka, zvyklého krotit svoje sklony ke květnatosti a trýzněného strachem před oním známým *faux pas* tlumočnického umění, které z banálního „zátiší s kytarou“ dovede vytvořit elegický „tichý život s kytarou“ — a mezi vědomím o fantastice autorovy libovůle. A nakonec překladateli zbývá jen útěcha, že rozhodnout ve všech jednotlivých případech, co je správné, by mohl u Faulknera skutečně pouze vyložený bilingvista.

Všimněme si však nyní Faulknerovy syntaxe. Objeví se hned první a nikoli nejmenší nesnáž: Faulkner totiž naprosto suverénně opovrhne anglickou gramatikou; píše, jak říká J. W. Beach, „*currente calamo*“ jako lord Byron⁴, ovšem „s výsledky, k nimž by se i Byron přiznával jenom s uzarděním“. Beach vypočítává udivující řadu naprostých vybočení z normálních gramatických vazeb a souvislostí, kuriosních případů začatých a nedokončených, nebo naopak dokončených, ale nikde nezačínajících vět, zmatků ve vztažných zájmenech atd. atd., k níž by každý překladatel Faulknera mohl připojit sbírku vlastní.

A k tomu nyní přistupuje přímo neuvěřitelná složitost Faulknerových souvětí, nebo snad lépe řečeno „nadvět“, o nichž Beach prohlašuje, že to jsou „nejdelší a nekomplikovanější věty, jaké zatím anglicky psaný román vytvořil, s výjimkou snových větných výtvorů *Finnegans Wake*“⁵. A dále píše: „... tak celá věc roste a hromadí se, vysvětlení na vysvětlení, parenthesi, aposice na aposici ve vzeštném (nebo sestupném) pořádku gramatických závislostí, až člověk v zoufalství zjišťuje, že jakživ nenajde tabuli dost velikou, aby na ni mohl nakreslit diagram syntaktických vztahů a závislostí jednotlivých myšlenek.“ K tomu ještě dodejme, že oproti angličtině, která má ideální „přirozené“ rody, kde tedy — až na nepatrné výjimky — každá věc je „it“ a jenom skutečný muž je „he“ a jenom skutečná žena „she“, dochází v češtině k dalším matoucím komplikacím (jež mnohdy nelze odstranit jinak než těžkopádným opakováním podmětu, má-li být zachován základní charakter „nekonečné“ Faulknerovy věty), a to vinou jejich stolů, koňů a východů slunce „mužského“ rodu a vinou jejich židlí, krav a ozvěn rodu „ženského“.

Nejnápadnějším rysem Faulknerových syntaktických triků je používání zazávorkovaných vět, jimiž zpravidla rozvíjí asociace jednotlivých pojmů základní věty. Mnohde to hraničí až s naprostou nepřehledností, a tu je Faulkner nucen dokonce v závorce opakovat podmět příliš komplikované věty. Někdy je samozřejmě takové použití závorok celkem běžné a přehlednost věty příliš neruší, jako např. v pasáži na str. 391: „...v obličejí sedláka určeného k tomu, aby miloval své

* tj. nespoutaně, spontánně.

** Slavné dílo Jamese Joyce (1882—1941).

mírumilovně a dědičně zemědělské povolání (jeho otec, stejně jako to jednou bude po něm dělat on, pěstoval v Iowě prasata a výbornou kukuřici; tu jim pak dával žrát, a vykrmoval je pro trh) z toho prostého důvodu, že dokud mu bude dobře trávit (to, co se mu v příštích třiceti minutách mělo stát, ho ovšem později čas od času pronásledovalo, ale jen ve snu, jako člověka pronásleduje noční můra), nikdy mu nevstoupí na mysl, že by snad byl mohl poznat něco, co by bylo více hodno lásky...“ Někdy však je do závorok vložen celý samostatný příběh nebo obsáhlá charakteristika či dějová odbočka, a pak nezbyvá než vrátit se po dočtení pasáže v závorce před závorkou, pasáž v závorce potom přeskočit a pokračovat hned za závorkou. Jindy dokonce probíhají paralelně vedle sebe dvě věty, jedna v závorkách, druhá mimo ně, jako např. na str. 203: „... muž sám (i to kurýř viděl před sebou, když tomu naslouchal, když to slyšel) nezměněný, dokonce ani o nic špinavější: jenom tentokrát úplně sám (i když ne tak zřetelně, jako to viděl bývalý náměstek náčelníka federální policie) — týž divoký a křivonohý misantrop...“ Jinde se dokonce závorka táhne i přes odstavcovanou přímou řeč, a pak dojde k zvlášť dokonalému psychologickému — i když ne gramatickému — přerušení celkové větné souvislosti: např. na str. 392: „... zahrnul prudec k nejmazšímu křídlu děsivé barokní budovy („No co?“ řekl ten na předním sedadle Iowanovi, který se pořád vykláněl a ztránil na kruhovou stavbu s cimbuřemi, z nichž se člověku točila hlava. „Nebo jsi čekal, že nás pozvou dovnitř hlavním vchodem?“

„Vždyť je dobře,“ řekl Iowan. „Takhle jsem si to představoval.“), kde jim americký vojenský policista, stojící vedle vchodu do jakéhosi suterénu, dával signál...“

Závorka je ovšem grafická značka poměrně nápadná, poměrně výrazně signalisující; horší je to tam, kde Faulkner do toku hlavní věty vkládá jiné věty, oddělené pouze pomlčkou nebo dokonce jen normální čárkou; zde nelze dělat nic jiného než přečíst pasáž několikrát, až člověk souvislostem porozumí. (Ostatně, zde je recept přímo z Faulknerových úst: „Někteří lidé říkají,“ praví reportér časopisu *Paris Review* a obrací se v interviewu na Faulknera, „že vaším spisům nerozumějí, ani když si je přečtou dvakrát nebo třikrát. Co byste jim poradil?“ A Faulkner odpovídá: „Ať si to přečtou po čtvrté.“) Vhodný příklad je, jak se domníváme, pasáž na str. 110: **Nato se major obrátil k severozápadu, rovnoběžně s frontou, pořad ještě stoupal, a dole už nebylo nic, co by prozradilo, co by odhalilo, že to jsou přední linie, i když on je viděl jen dvakrát, a sotva se mohl naučit je rozpoznávat** — jenom dva upoutané balóny asi míli od sebe nad britskými zákopy a dva jiné skoro přímo naproti nad německými, žádný prach, žádné spaleniště, žádný výbuch nebo řídký obláček kouře, bezúčelný a z něčeho nevzešlý, prostý zvuku skrytého uvnitř, vylétlý odkud a hned se rozplývající a už nahrazený jiným, žádný dělový zášleh, jaké už jednou viděl, ačkoliv v téhle výšce možná člověk zablýsknutí stejně nevidí: už nic, jenom cosi, co odpovídá mapě a vypadá teď právě tak, jako to bude vypadat toho

dne, kdy, jak řekl generál, umlkne poslední dělo na druhém břehu Rýna — za ten krátký okamžik, než země jediným křečovitým vzepětím pospíšila příkrýt je a schovat před denním světlem a zrakem člověka — (Hlavní věta pro přehlednost vysázena tučně.)

To jsou snad nejnápadnější zvláštnosti Faulknerova stylu. S nimi souvisí jeho snaha po dosažení přesnosti výrazu — snaha, kterou má společnou s Hemingwayem, i když se projevuje prostředky právě opačnými. Tam, kde Hemingway předkládá čtenáři už čistý výsledek tvůrčího procesu v holé větě, v substantivu bez adjektiva, tam Faulkner zatahuje čtenáře přímo do samého dramatu tohoto procesu. V rádcích jeho prózy je čtenář svědkem, jak spisovatel postupně odhazuje jednu představu za druhou, jedno synonymum opravuje jiným, pak ještě jiným, pak je přesněji definuje celým obrátem, frází, opět není spokojen a opraví se, až se mu jediné slovo rozroste na celý odstavec, ale jakmile dosáhl uspokojení, vsune za poslední upřesňující člen prostě pomlku nebo jen čárku a vrátí se zpět, kde přestal, a o řádku dále provede stejný proces s jiným slovem. Čtenář je tak v neustálém (a značně vyčerpávajícím) napětí, neboť mu ani jediné slovo nesmí ujít, nemá-li ztratit nit. Způsob nabývá někdy rysů jakéhosi „negativního“ líčení: než totiž spisovatel řekne, co je, uvede nejprve, co není, jako třeba v následujícím líčení situace davu, utíkajícího na místo popravu, na str. 137: *... po tu půlminutu nebo jak dlouho jim trvalo, než si uvědomili, ne že sem přišli bez plánu, ani že pohyb, který jim posloužil místo plánu, byl pohybem, jenom pokud měl dost místa k pohybu, ale že sám ten pohyb tím, že je sem vůbec přinesl, oklamal je nejen v odhadu množství času, který spotřebovali na zdolání vzdálenosti půl druhého kilometru mezi městem a táborem, ale i v odhadu času, který budou potřebovat k návratu do města a na Place de Ville, odkud, jak už pochopili, neměli především vůbec odcházet, takže stejně přijdou pozdě, i kdyby se vrátili seberyhleji...*

Naznačili jsme nejcharakterističtější zvláštnosti Faulknerovy volby slov a syntaxe a nyní se obraťme k zvláštnostem jeho kompozice. V ní využil Faulkner téměř všech experimentů moderní prózy na Západě. Jeho vyprávěcí tón je v základě joyceovský vnitřní monolog, technika střídání vyprávěcích časů a uvolněné asociace. Příbuzný je mu v tomto směru, jak upozorňuje J. W. Beach, i Joseph Conrad, který v několika románech vypracoval systém „příběhu mimo příběh“, techniku řady vyprávěčů, kteří z různých zorných úhlů vyprávějí a komentují historii a jejího hrdinu, takže něco stále zůstává nedovyprávěno a čtenář je nucen k vlastní rekonstrukci celku. Ta bývá u Faulknera ovšem často velmi ztížena složitým překrýváním chronologie i navazováním vyprávění jednoho vyprávěče na vyprávěče druhého či referováním z druhé, třetí nebo čtvrté ruky. Klasickou je v tomto směru, jak uvádí Ivan Kaškin, povídka *Spravedlnost (A Justice)*, kde chlapec vypravuje to, co jemu vypravoval starý sluha Sam podle slov třetí postavy, která však také sama pouze referuje o událostech kolem osoby čtvrté.

Do tohoto vyprávění je zapojena „cizí přímá řeč“ posledního z vyprávěčích a kromě toho se do ní prodírá ještě řeč autorská. Ale i v *Báji* nalezneme čtenář hojnost příkladů, třeba ve vyprávění o třínohém koni, kde je vyprávěčem v podstatě autor, ale textem prolíná i přímé vyprávění černého dědy a místy je příběh rozvíjen dialogicky v hovorech černého dědy s kurýrem, advokátovými reminiscencemi apod., nebo v životním příběhu starého generála, kde je skutečně velmi těžké sledovat souvislou nit. Ostatně už traktování pouti generála Gagnona výš a výš po žebříčku subordinace je značně matoucí, neboť Faulkner nepokládá za nutné seznamovat čtenáře s příliš mnoha okolnostmi nebo ho nějak zvlášť upozorňovat na totožnost vystupujících osob.

S tím souvisí další velká Faulknerova matoucí záliba: záliba v napovězení a nedořechení: „záhadné“ výroky některých osob se často vysvětlí teprve tehdy, najde-li čtenář správnou souvislost; od jejího východiska jej ovšem často dělí mnoho stran textu, při jejichž pročítání na ně přirozeně dávno zapomněl. Jindy se zas předpokládá znalost jistých faktů, které v knize samé uvedeny nejsou, jinak čtenář „napovězenému“ neporozumí. Typický příklad je třeba výrok Marji na str. 445. O záhadném muži s pérem na klobouku, který je přichází navštívit, tu Marja říká: *„Tenhle hledá nějaký strom.“* Věta je sama o sobě naprosto nesmyslná a nevysvětlitelná, pokud si čtenář neidentifikuje (což není zvlášť snadné) záhadného muže se zrádce Polchekem, pokud si dále neuvědomí, že v alegorickém systému *Báje* hraje tento Polchek úlohu Jidáše, zrádce Ježíšova z evangelií, pokud nezná historii Jidášovu natolik, aby věděl, že Jidáš se ze zoufalství oběsil na stromě, a nevpomene-li si konečně, že desátník-Ježíš byl pohřben pod stromem. (Někdy se dokonce předpokládá znalost faktů, která sice v textu románu uvedena jsou, ale teprve o desítky, ne-li stovky stránek za místem, k jehož pochopení je znalost právě těchto faktů nutná: taková je např. celá expositivní část románu.)

V podstatě je Faulkner vyprávěč příběhů: zde má ovšem jeho umění nejhlubší kořeny v ústním projevu lidových vyprávěčů hlubokého Jihu, mezi nimiž vyrůstal, oněch „černých dědů“ vyprávěčích hrůzostrašné historiky tak „překrásně nesouvisle“, jak Faulkner říká; oněch černých kojných, s jejichž mlékem nasávaly děti bílých milostpánů i fantaskní pohádkovou pohansko-křesťanskou mythologii černého lidu v Americe; oněch prostých bílých chudáků, převlečených do uniforem v blátě první světové války, i oněch předchůdců budoucích vzdušných supermanů a budoucích gangsterů, které vyšinitá situace války vynáší na světlo ze stínu společenského podhoubí. Jeho romány jsou vlastně sledy fragmentárních příběhů, někdy dokonce více méně ukončených samostatných povídek — jako je v *Báji* nejasná a podivuhodná historie třínohého koně —, zasazených do širokého toku hlavního děje. V tomto kaleidoskopu, sršícím neuvěřitelným množstvím individuálních lidských osudů, zachycených často jen nenapodobitelně

nou a mistrovskou zkratkou moudrého pozorovatele života, ozývají se nejrůznější jazykové roviny. Od rétorisujícího, mysticisujícího tónu historických a filosofických digresí (jakými zvláště *Báj* oplývá) přes slangové dialogické scény, jazykovými možnostmi angličtiny (která je dnes už vlastně mateřštinou mnoha různých národností) bohatě odstíněné (jako je třeba vražedná výprava tří Američanů za generálem Gragnonem nebo, zas v jiné poloze, úděsně samozřejmé vyprávění apače Lapina, nebo konečně morbidní humor válkou otupělých pěšáků na pouti za mrtvolou „neznámého vojína“), až po kouzelně poetické vyprávění černého dědy, které je obzvláště typické pro Faulknerův téměř marktwinovský humor. K tomu ještě nutno poznamenat, že Faulkner mnohdy i tyto roviny porušuje a vkládá vyprávěčům do úst věty nebo slova, která neodpovídají jejich kulturní úrovni, aby tím dosáhl dalších efektů: viz třeba scénu, v níž Marthe — negramotná „Zsetilani“ — vypráví starému generálovi o anabasi jeho syna do Francie.

A nyní konečně zbývá ještě zmínit se ve stručnosti o symbolice vzpoury francouzského pluku v *Báji*. Většina čtenářů jistě brzo pozná, že v díle je nepřehledný systém alegorií a paralel, jež jsou někdy vysloveny téměř jasně, jindy jen naznačeny nebo napověděny. Dosažení plného estetického i myšlenkového účinku díla — který, jak uvidíme, je přímo antagonický smyslu příběhu z evangelií — předpokládá alespoň částečnou znalost historie Ježíše Nazaretského, jak je zachycena ve čtyřech evangeliích Matouše, Marka, Lukáše a Jana, a proto pokládáme za nutné seznámit čtenáře alespoň s hlavními biblickými paralelami *Báje*.

Že jde o biblickou alegorii, počíná být jasné asi ve druhé třetině knihy, když se na scéně objevuje desátník a jeho dvanáct společníků a vypráví se, jak o dovolené chodí po francouzském a britském úseku fronty a jak dokonce překračují i „zemi nikoho“ a i v nepřátelských liniích „káží“ evangelium protiválečné vzpoury. A pak, v chronologickém sledu knihy: zcela jasno je už ve scéně, kdy se anglický plukovník Beale, americký kapitán Middleton a francouzský major Blum dohadují, kdo z nich vlastně naposled viděl třikrát usmrceného vojína Brzewského. Tento muž zřejmě „vstal z mrtvých“ — stejně jako biblický Ježíš — a po své smrti se zjevuje různým lidem, jak o tom vykládají všichni čtyři evangelisté. Z vyprávění majora Bluma vychází dále najevo, že záhadný desátník opatřil slepé holčičce peníze na nákladnou operaci zraku, a tím jí tedy vlastně „navrátil zrak“, jako to několikrát učinil Ježíš (viz. Mat. kap. 9 a 20, Mar. 10), a že svým zásahem zachránil svatbu amerického vojáka s francouzskou dívkou, jako Ježíš „zachránil“ svým prvním zázrakem svatbu v Káni Galilejské (Jan, kap. 2). Poté se zjišťuje, že desátníkova snoubenka je bývalá marseilleská prostitutka — a kdo je poněkud obeznámen s biblí, ví, že Máří Magdaléna byla vlastně polepšená prostitutka (dle ev. sv. Lukáše

posluhovaly Ježíšovi *ženy některé, kteréž byl uzdravil od duchů zblých... Maria, kteráž slove Magdaléna, z níž bylo sedm ďáblů vyšlo*. Tato Magdaléna byla vykládači bible ztotožněna s ženou „hříšnicí“, tj. prostitutkou, která podle sv. Lukáše v kap. 7. *stojeci z zadu u noh jeho (tj. Ježíšových) počala slzami smáčeti nohy jeho, a o níž Ježíš prohlásil: Odpuštěnít jsou jí hříchové mnozí...* Romantické potom udělali z této polepšené vyznavačky Ježíšovy jeho milenkou (např. Renan v „Životě Ježíšově“) a jako takovou ji traktovala řada pozdějších spisovatelů, třeba Anatole France v povídce „Místodržitel judský“, nebo dokonce ještě Ernest Hemingway v dialogu „Dnes je pátek“. („Viděls jeho holku?“ ptá se jeden římský voják druhého v hospodě, kde se baví o Kristově ukřižování. „Vždyť jsem stál hned vedle ní.“ — „Že je to fešanda?“ — „Znal jsem ji dřív než on,“ řekne druhý voják a významně mrkne na hospodského.)

Zcela nepochybná je paralela ve vyprávění Marthe („pečlivá“ Marta z evangelia sv. Lukáše, která *pečlivá byla při mnohé službě a která měla sestru jménem Marii, kteráž seděci u noh Ježíšových, poslouchala slova jeho*) o početí a narození desátníkově. Desátníkova matka, řádná manželka prostého horala, se zamiluje do záhadného cizince, a přitahována osudovou vášní nebo zasněžením, odejde za ním do kláštera vysoko na strmém srázu — tedy vlastně jaksi „do nebe“: Faulkner o tom místu říká, že *viselo mezi námi a oblohou jako zastávka do nebe* — a tam je počat její prvorozený syn. Biblická Panna Maria, také řádná manželka prostého tesaře Josefa, počala, jak známo, z *Ducha svatého*, tedy rovněž kdesi mimo tuto Zem. A desátník, dítě vzešlé z tohoto spojení, se narodí ve stáji, když předtím ubohé poutníky, pokud si Marthe dobře vzpomíná, *vyhnali z hospody*. Co praví o narození Ježíšově evangelista Lukáš? *I porodila syna svého prvorozeného, a plénkami ho obvinula, a položila jej v jeslích, proto že neměli místa v hospodě*. (Luk. kapitola 2, verš 7)

V hádce starého generála s vrchním intendantem objevuje se pak po prvé postava zrádce Polcheka. Dvanáct vojáků v čele s desátníkem je uvězněno a je jim předložena „poslední večeře“ — stejně tak Ježíš naposled povečeřel se svými učedníky, než byl zrazen a vydán do rukou nepřátel. Uprostřed této večeře přichází četař pro zrádce Polcheka a přitom jeden z dvanácti, Pierre Bouc, Piotr — biblický Petr —, desátníka „zapře“ (např. Mat. 26; 73, 74: *...řekli Petrovi: Jistě i ty z nich jsi, nebo i řeč tvá známa tebe činí. — Tedy počal se proklínati a přísahati řka: Neznám toho člověka*), potom však, hnán výčitkami svědomí, se k němu „přiznává“ (Mat. 26; 75: *... a vyšed ven, plakal hořce*).

Mezitím odváží starý generál desátníka na vysokou horu nad městem a nabízí mu „svět“, zřekne-li se svého poslání. Matouš píše *... pojal ho ďábel na horu vysokou velmi, a ukázal mu všechna království světa i slávu jejich. A řekl mu: Toto všechno tobě dám, jestliže padna, budeš mi se klaněti. Tedy řekl mu Ježíš: Odejdiž, satane...* (Mat. 4; 8, 9).

Poté je desátník odveden do cely k dvěma vrahům a zlodějům,

Lapinovi a Koňovi, a s nimi je pak druhého dne popraven — jako Ježíš mezi dvěma lotry —, přičemž kůl, k němuž je připoután, svalí se na zem a kus ostnatého drátu se mu omotá kolem hlavy: tradiční Kristova trnová koruna. Mrtvé tělo si odvázejí ženy do Vienne-la-Pucelle a kladou je do hrobu, odkud však třetího dne při kanonádě tělo zmizí, jako dle všech čtyř evangelistů zmizelo z hrobu tělo Ježíšovo.

V poslední kapitole přichází konečně Jidáš Polchek vrátit pozůstalým ženám „třicet stříbrných“, které dostal za to, že zradil jejich bratra, podobně jako Jidáš biblický (Mat. 26; 14, 15: *Tedy odšed k předním kněžím jeden ze dvanácti, kterýž sloužil Jidáš Iskariotský. Řekl: Co mi chcete dáti, a já vám ho zradím? A oni odvážili jemu třiceti stříbrných.*), ale je odmítnut a vztekle hodí peníze na stůl, že se rozkutálejí po stole a po zemi (Mat. 27; 3—5: *Tedy vida Jidáš zrádce jeho, že by odsouzen byl, želeje toho, navrátil zase třiceti stříbrných předním kněžím a starším. Řka: Zhrěšil jsem, zradiv krev nevinnou. Oni pak řekli: Co nám do toho? Ty viz. A povrh ty stříbrné v chrámě . . .*), odchází a jeho postava se naposledy zarysuje v rámu dveří s dlouhým pérem na klobouku, které je *ohnuté o rám dveří, jako by z něho na pozadí prázdné jarní temnoty skutečně visel na provaze* (Mat. 27; 5, . . . *a odšed, oběsil se*).

To jsou hlavní biblické paralely románu. A protože to jsou paralely biblické, usoudila část kritiky na Západě, nakloněná vidět ve všem projevu „křesťanského ducha“, že *Báj* je výrazem Faulknerova příklonu ke křesťanství. Pozornému čtenáři se ovšem takový soud musí jevit absurdní: „křesťanský“ je podle našeho názoru jenom vnější náter *Báje*, její alegorie — nebo snad i ona jistá tendence ve Faulknerovi, již možno chápat jako vliv kalvínského učení o predestinaci, jak o tom v doslovu píše J. Putík. „Křesťanské“, nebo přesněji řečeno biblické, jsou jisté stylové postupy, rétorický tón mnohých pasáží v textu. Ale myšlenková podstata *Báje* je pravým opakem myšlenkového závěru křesťanství; vždyť *Báj* vyznívá popřením hlavní myšlenky křesťanského náboženství: nesmrtnosti a záhrobního života; je sekularisací báje biblické, zakotvením biblického mythu do velmi reálného příběhu z tohoto světa. Všemi těmi důvěrně známými paralelami vede Faulkner čtenáře nikoliv k pokoře před Bohem, ale k hrdosti na velikost člověka, kterou správně spatřuje v tom, že člověk je schopen velikých činů, ano i sebeobětování, ačkoliv nemá nejmenší naději na posmrtnou odměnu, že je jich schopen bez pomoci Boha, že je jich schopen přes to, že tento pozemský život je všechno, co má.

Podívejme se na věc blíže. Jak velmi realisticky a zcela v duchu materialistického výkladu pojímá Faulkner např. historii rozšíření křesťanství ve vyprávění kněze na str. 383: *Nebyl to On, kdo pokorou, soucitem a sebeobětováním obrátil svět na věru; to učinil pohanský a krvavý Řím tím, že Ho umučil; stejný sen přinášeli divoci a svěhlaví snílci z Malé Asie už po tři sta let, až konečně jeden našel caesara natolik pošetilého, že ho ukřižoval . . .*

to mohl uskutečnit toliko Řím, a to věděl i On . . . cítil to a tušil to, byť to byl sebedivočejší a sebevěhlavější snilek. Neboť On dokonce sám pravil: Na též skále vzdělám církev svou, třebaže si neuvědomoval — a nikdy si neuvědomil — skutečný význam toho, co říká; domníval se, že říká nějakou poetickou metaforu, synonymum, podobenství — že skála znamená nestálé a proměnlivé srdce a církev znamená vzdušný zámek věry. A . . . byl to Pavel, a to byl především Říman, potom člověk a teprve potom snilek, a proto jediný z nich ze všech dokázal vyloučit si ten sen správně a uvědomit si, že má-li vydržet, nemůže to být mlhavý vzdušný zámek věry, ale musí to být církev, nějaká organizace . . . nikoli chycená do křehké sítě nadějí, obav a ctižádostí, již člověk říká srdce, ale vybudovaná, ustanovená tak, aby vydržela na té skále, jejímž synonymem je z onoho semene vzešlé hlavní město té tvrdé, všemu odolávající, všeho trvalejší zeměkoule . . .

A vyznění celého „ježíšovského“ příběhu? . . . hodil Pokušiteli pod nohy to třetí a nejstrašlivější pokušení: nesmrtnost: ta, kdyby byl zakolísal nebo podlehl pokušení, byla by zničena . . . nebe, vždyť jakou hodnotu na stupnici člověkovy naděje a ctižádostí, jaký hmatatelný vliv nebo nárok na člověka samého mohlo by mít takové nebe, kdyby ho bylo možno dosáhnout tak nečestným způsobem — vyděračstvím: tím, že by se člověk, toliko na základě záruky, kterou by mu dal jediný precendenční případ, vrhl do nejbližší propasti, jakmile by ho omrzelo nést břemeno svobodné vůle a svobodného rozhodování, práva na jedno a povinnosti užívat druhého, a že by oslovil, provokativně vyzval svého Stvořitele: *Nech mě padnout — jestli máš odvahu?*

Což zde není směrlým a svérázným obrazem oceněna člověkovy velikost nikoli podle měřítek utilitaristického křesťanského mythu vypočítavých odměn a trestů, ale na pozadí člověkovy uvědomované smrtelnosti — tedy v podstatě atheistické odmítnutí hlavních argumentů „křesťanské“ věrouky? A přečteme si znovu klíčovou pasáž z rozmluvy starého generála s desátníkem: . . . (ty) *se toho ovšem nedožiješ — a jak smutná je tahle poznámka: tahle poslední, nejtrpčí pilulka mučednictví, bez níž by žádné mučednictví neexistovalo, neboť by to nebylo mučednictví; i když snad nějakou neuvěřitelnou náhodou budeš mít pravdu, stejně se to nedozvíš a — to je paradoxní — budeš moci mít pravdu vůbec pouze tehdy, když se dobrovolně vzdáš výsady vědět, že jsi ji měl.* Čte se někde v západní literatuře pregnantnější vyjádření podstaty skutečného lidského hrdinství? A připomeňme si ještě onen vpravdě nezapomenutelný symbolický příběh o jediném člověkově majetku: tomto pozemském životě — příběh o oběšenci a ptáčeti: *Stalo se to v Americe, v zastrčeném kraji, jenž má, tuším, indiánské jméno . . . A zopakujme si konečně slova starého generála: Nebojím se člověka. Dělam něco lepšího: ctím ho a obdivuji ho. A jsem pyšný: jsem desetkrát pyšnější na tu nesmrtnost, kterou skutečně má, než byl kdy on na tu nebeskou nesmrtnost svých iluzí . . .*

Ano, příběhem o vzpouře francouzského pluku přihlásil se Faulkner nikoli k Bohu, ale k člověku, *potřísněnému kalem zákopů*, k tomu člověku, který však nakonec přesto *přežije i vlastní války*, takže až bude *poslední bezcenné skalisko . . . pomalu mrznout v posledním rudém, všeho žáru zhaveném*

západu slunce... bude se už nejbližší hvězda v modré nesmírnosti nebeské klenby ozývat hlukem jeho vyloďování . . .

A k tomu, abychom čtenáři alespoň trochu usnadnili pochopení díla tohoto podivného i podivuhodného mistra, má sloužit tato poznámka.

Alegorický děj románu je zasazen do historického rámce velkých válečných událostí na sklonku první světové války a umístěn do bitevního prostoru Západní fronty v Pas-de-Calais, v Artois a v Picardii, v povodí řek Somme, Oisne a Marne v severním cípu Francie při belgických hranicích, kde se odehrávaly nejkrvavější bitvy německých, francouzských, anglických a posléze i amerických ofensiv a protiofensiv a kde po celé čtyři roky zuřila strašlivá a vyčerpávající posiční válka. Odtud četné narážky na místní jména, k nimž se vesměs váží důležité válečné děje.

7 *cul-de-sac* (franc.) - slepá ulička.

8 *Place de Ville* (franc.) - náměstí.

11 *vzrůst národa zmenšil před sto lety Napoleon* - ohlas učení o „elitách“, které bylo po r. 1918 módní zejména ve Francii. Podle něho válka provádí „nepřirozený výběr schopnějších“, tj. fyzicky nejzdatnější jedinci ve válce hromadně hynou, což má za následek zmenšení průměrné velikosti národa. Později bylo spojeno s rasistickým výkladem o těžkých ztrátách nordické rasy oproti rasám „méněcenným“.

Halles - krytá tržnice v Paříži.

24 *spahiové* - alžírské jízdní oddíly, bojující ve svazku armád francouzského impéria.

27 *Quai d'Orsay* - francouzské ministerstvo zahraničí, umístěné na pařížském nábřeží d'Orsay.

33 *Invalidovna* - Hôtel des Invalides, památník proslulých hrdinů v Paříži.

Chemín des Dames - asi 20 km dlouhá silnice na horském hřebenu ve Francii na sever od řeky Aisny. Pro své strategické umístění je výbornou vojenskou posicí. Za světové války byla dějištěm četných bojů, zejména za Nivellovy ofensivy v r. 1917.

35 *porte-cochère* (franc.) - vrata.

bijou (franc.) - klenot.

Beacon Hill - viz vysv. ke str. 246.

36 *člen válečného kabinetu, maršál d'Aisance* - cabinet d'aisances znamená francouzsky záchod; tedy další posměšná přezdívka Mama Bideta.

39 *Comité des Forges. De Ferrovie. S.P.A.D.* - Hutní a železářská společnost.

cambronnovská legenda - Pierre Cambronne, franc. generál (1770 až 1842). Velel u Waterloo jednomu z posledních oddílů Napoleo-

novy Staré gardy. Na výzvu, aby se vzdal, odpověděl: „Garda umírá, ale nevzdá se.“ Podle jiné verze odpověděl „merde“ — hovno, které se od té doby nazývá Cambronnovým slovem.

41 *kordit* - bezdýmná třaskavina, zavedená r. 1889; jméno pochází z angl. cord — šňůra.

49 *Jindřich Pátý* - postava ze Shakespearova stejnojmenného dramatu, slavný anglický král (1413—1422).

Tartuffe - hrdina stejnojmenné Molièrovy (1622—1673) komedie, svatoušek a pokrytec.

Cyrano de Bergerac - franc. spisovatel (1619—1655). Hrdina stejnojmenné veršované heroické hry od Edmonda Rostanda (1868 až 1918).

51 *Gil Blas* - proslulý satirický román francouzského spisovatele Alaina René Lesage (1668—1747).

cassis (franc.) - likér, obvykle domácí, z černého rybízu.

54 *Faubourg Saint-Germain* - pařížská čtvrť, obývaná zejména aristokracií.

Ecole Militaire (franc.) - vojenská škola.

57 *Gauguin* Paul (1848—1903) - franc. malíř, impresionista. Za svého života podnikl několik cest na tichomořské ostrovy: v letech 1857—88 na ostrov Martinique, v letech 1891—93 na ostrov Tahiti. Roku 1901 se definitivně usadil na ostrově Dominique, kde o dva roky později zemřel.

60 *...pod bethunskou hromadou trosk...* - Bethune, město v bitevním pásu front asi 30 km severně od Arrasu.

61 *Dis* - místo Dives, bůh země a bohatství v římské mythologii. Jeho jménem označovali Římané i podzemní říši mrtvých Hádes, odtud narážka.

...do Whitehallu... - londýnská ulice, středisko státní správy, v tomto případě budova, v níž je umístěno ministerstvo války.

64 *Soho* - čtvrť proslulá zejména exotickými restauracemi ve středu Londýna.

Mayfair - módní londýnská čtvrť, mezi Park Lane, Oxford Street, Regent Street a Piccadilly. Původně zde bývalo tržiště (fair), dnes je to sídlo zámožných londýnských vrstev.

Loos - město u Lille v sev. Francii; v jeho okolí došlo r. 1915 k bitvě, v níž bylo použito otravných plynů.

u Passchendaale - Passchendaelský hřeben v sev. záp. Belgii byl dějištěm krutých bojů sváděných vojsky britského impéria. Nakonec ho dobyla 1. a 2. kanadská brigáda v listopadu 1917.

66 *Sandhurst* - stará anglická vojenská škola.

Croix de Guerre (franc.) - válečný kříž, vysoké francouzské vyznamenání, udělované v obou světových válkách.

67 *in delicto... ve flagranti* (lat.) - právníké výrazy, osvědčující dopadení při činu.