

Je styl přenosný?

Na tuto otázku se odpovídá záporně poukazen 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 impulsích svého vzniků (které ovšem nebyly vždy zase jen „čisté“ subjektivní). Styl tedy může být vzhledem k této své objektivní funkci využit také jako určitý inspirační impuls, podobně jako jiné strukturální složky.

Josef Skvorecký 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 Skvorecký v *Legendě Emöke* (1963) pouhým napodobitelem Faulknerova stylu, či ho využívá tvůrčím způsobem?

Vyjíždíme z analýzy Faulknerovy věty. Překladatelé *Báje* (Josef Skvorecký a Lubomír Dorůžka) charakterizují základní typy Faulknerových souvětí, o nichž J. W. Beach napsal, že to jsou „nejdejší a nejkomplicovanější věty, jaké zatím anglicky psaný román vytvořil“² jako „nekončící“ 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, poněvíc 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 útržích rozhovorů (jakoby poslouchaných jedním uchem), ve zdůrazněné nejasnosti, kdy vždy zůstává něco nedořčeno a mnoho nevysvětleno, se skrývá zvláštní kouzlo jeho umění“.¹ Velmi přesný je Putíkův postech o *záhnané 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 zhroutení normálních životních podmínek. Ovšem Faulknerovi tu nejde jen o kontaminaci nejrůznorodějších motivů, nýbrž za chaosem vidí – i když ne jednoznačně – společenské síly, odkrývá válku jako podvod, zná bezútěšnost válečných let a bezmeznou bídu frontového vojáka. Jakou funkci má v této obsahové intenci „nepřehledné“ souvětí? Naskytá 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 pronávnost reality a vzpomínky, minulosti a přítomnosti, bohatou vrstevnatost myšlení a vnímání. Komplikovaná syntaktická stavba umožňuje obsáhnout rozpornost zobrazované reality, její větvitost a rozplynavost, neuchopitelnost i nepochopitelnost. Bylo by zjednodušením přičknout složitému faulknerovskému souvětí nějaký jediný abstraktní obsah; plodnější je hledat různé realizace sdělovacích možností této syntaxe, značně rozpětí významů, které se tímto syntaktickým postupem dají obsáhnout.

Analýzujeme si Faulknerova souvětí a zkoumejme jejich významové možnosti v sepetí s jejich formou. Zčneme popisem obličejů vojáků, odvažných aury na popravu „jako dobytek“:

Podobaly se tvářím náměstíčku, obličejích se po noc-

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

nich mrtvých, nepoznatavých nikoho, ani jedinou z dobře známých věcí; štraby vytěštěné v tom přehajícím, nenávranném okamžiku, jako by je už vzeli na popravu, mihaly se kolem jako blesky, rychle a jeden za druhým, prapodivně stejné, ne přesto, ale právě proto, že každý z nich byl individuální a měl jméno; stejně ne proto, že je očekávala stejná zkáza, ale protože každý z nich si do one společné zkázy přinašel jméno a individualitu a ono ze všech neuplnejší 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 pobýbají, jako by na ni neměli zájem a nebyli si ji ani vědomi, podobní přeludům nebo zjevením či snad postarším vyřezaným z tenkého plechu nebo lepenky a trhané, divoce a znoou a znoou 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 rozvířených přirovnáními. Tento typ deskripce kombinované filosofickými reflexivními vsuvkami je u Faulknera bohatě zastoupen. Realita je viděna zevně 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 lodi na návrat domů a proti zbytkům německých rot budou bojovat haluzemi z rozstřílených stromů, trávy z rozbořených stavení, kamery z obrad kolem polí udušených bylím, přelomenými bajonetky, pačbami zrezivělých pušek a rezavými troskami vylomenými z vraků letadel a vybořených tanků, posílání několika Francouzů a Britů, natož – jako on sám – bouřčenatými, aby ještě vytrvali, aby vytrvali, stejně jako on ežďycky vytrvá, bez ohledu na národnost, na vyčerpání,

138

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

Faulkner tuto fikci rozvíjí na zcela reálném plánu, proliná tu konkrétní válečné realie s myšlenkou o válce nekonečně dlouhé. V citacích a analýze typů složitého Faulknerova souvětí by bylo možno pokračovat, avšak našim cílem je nikoli jeho detailní popis, nýbrž zjištění základní povahy jeho významové zatížitelnosti. Lze říci, že je budováno pomocí významových zvrátů, kolizí, paralel, digresí; autor volí části souvětí tak, aby zobrazovanou realitu ukázal 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 splyvají, navzájem vstoupí do druhoných 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: rozbití svět, sám ovšem už také rozbitý, aby skutečnost takto zproblematizovanou a rozloženou znovu skládal a tvořil.

Skvorenký ve své Legendě Emóke bohatě využívá faulknerovské syntaxe. Přejímá tím také Faulknerův vztah ke skutečnosti, jeho metodu, či využívá tohoto stylistického prostředku k vyjádření jiného vztahu ke skutečnosti? Skvorenký píše v Legendě Emóke 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

139

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

Odpověď hledáme přímo ve stavbě Skvoreckého souvětí:

Učitel to ovšem nevěděl a vyvážel skřetky, prskal vulgárními slovy, opšlými schémata konverzace venkovských a předměstských seladonů, střídal a skočil obraty a trčky, které od dívky vyžadují přesné odpovědi a přesné fráze, jako dialog kněze a ministranta, v odvěkém sexuálním rituálu navazování známosti, ale ona nepoužila oněch petřifikovaných respensorií, mlčela a říkala jen Hej (byla to Maďarka, neuměla česky, mlčela a zvláštní řečí smíšenců ze slovenského jazyka), nebo Ne, a učitel brzy všechny své trčky a schémata vystřídal, odmlčel se, utřhl nějakou trčtinu a strčil si ji do úst, začal ji žvýkat a šel, zmožen a mlčky a s tou trčtinou čoubající mu z úst rozně dopředu.

D Členem živé pluje o úplný listických ot některé zákl časné prózy, jak se celko a jak složitc lové systémy stylu dostáv

V tomto souvětí je zřetelná tendence řadit jednotlivé děje *lineárně za sebou* (proto tu dominuje určité sloveso). Skvorecký tu vlastně zahrnuje do jediné věty určitý dílčí příběh, celou epizodku. Tato zřetelná *epizodice složitěho souvětí* se u Skvoreckého 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 ležely bromady perníkových srdcí, svatých obrázků, zrcátek s obrázcem kostela

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

a z horního trámu se kyvaly černé, bílé a červené ružence, stříbrné a zlaté madonky na řetízích, miniaturní kropicenky s obrázkem boží rodinky, kříže z plechu, ze dřeva s plechovými Kristy, vyřezávané, hladké, boží požehnaní na stěny venkovských sednic, obrázky mariálské Panny, dojíkané obrázky a voskové devocionálie a vedle stála boudu se špalíkem tureckého medu a muž v bílé zástěře s řezem na hlavě z něho zakřiveným sekáčem obranně uskládal lepkavé a sladké šupiny (...)

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

(...) pak svážněl a přednesl expozé o náboženství, užasnou mišňus nejzoufalejší vulgarizace poznatku Engelsových, vědu přežvýkanou pro ušněné mozky a použitou jako odvedená práce za těch dvanáct stovek měsíčně, které kulturní referent bral, ne popularizaci vědy pro neškolený, ale přirozeně inteligentní mozek pracujícího člověka, ale sprostě polo-a čtverhracdy pro příležitostné pijácky, kterým je pravda šumafuk, ne vědu, ale pravědu, profanaci vědy, výsměch, utřčku vědy, ne pravdu, ale pitomost, nečitlivost, nečitelnost, broši lupost (...)

Souvětí je pak zakončeno dlouhým lyrizujícím závěrem o poezii „slunečných poutních dnů“. Skvorecký toto třístránkové souvětí vybudoval ze tří *jasné rozbraněných* 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 učeňovala velké množství faktů, které jsou do ní ve velkých kontrastních celcích zahrnuty.

Sonda do syntaktické výstavby *Legenda Emöke* vede k závěru, že Skvorecký vytváří své „přetřesené“ 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 věném celku, nervoři chaotickou směs – autorovi jde především o konfrontaci těchto jevů, o jejich kontrastní sepětí a zjištělné vazby. Různorodé věci se octnou v kontextu proto, aby vynikla jejich rozmanitost a osobitost. Splyvaavost je sjiata se záměrnou diferenciací, alogický proud asociací se spájí s přehlednou logickou osnovou.

Milan Jungmann charakterizoval styl Škvoreckého takto: „Poplanost Faulknerovi je vskutku nápadná a netajená, což je na novele nejméně sympatické a svědčí o tom, že Škvorecký je rezonanční autorový 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 nejadekválněji vyjádřit to tajemné, nevysvětlené, ne-logické, onu mytičnost mlíostných 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. Nezapomínáme ani na to, že Škvorecký vůbec nemohl beze zbytku převzít *botový* stylistický prostředek, ale že ho také už i jako překladatel jazykově zvlášť složitého autora musel teprve *trojit*. Legenda Emóke není vedlejší zplodinou překladatelské tvorby. Škvoreckého příklad chlevedomého experimentování byl ve své době cenný také tím, že zdůraznil *neomezené* stylové možnosti naší současné prózy. Ani prostředek tak stylově 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, metaforický přetiženou syntaxi, je složitá věta Legendy Emóke spíše jejím *racionlizovaným* využitím a přehodnocením.

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

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

Využití deskripce „nového románu“

Sociologický pohled na „nový román“ přináší francouzský filosof Lucien Goldmann, který se řadou svých východisek ztotožňuje s marxistickou interpretací literatury. Ve své studii Nový román a skutečnost (v knize Pour une sociologie du roman, Gallimard 1964) si počíná na první pohled poněkud schematicky: hledá společenský ekvivalent „nového románu“. Ovšem tato schematicnost nerozrušuje subtilní pokus odkrýt paralelnost mezi vývojem společnosti a genezí románové formy, přičemž forma je výrazem jistých obecných tendencí obsahu. Goldmann pracuje s Lukášovým pojmem zvěcnění (reifikace) a sleduje vývoj tohoto zvěcnování. Předposlední vývojovou fázi reifikace vidí v období imperialismu a za její znaky považuje potlačení důležitosti individua uvnitř ekonomických struktur i v komplexu společenského života; poslední fázi spatřuje v rozvoji státního kapitalismu, kdy sílí mechanismus společenské autorogulace a vzrůstá pasivita individuálního vědomí, přičemž je postupně eliminován kvalitativní prvek ve vztazích mezi lidmi i mezi lidmi a přírodou. Soudí, že těmto dvěma formám reifikace, jak se vyvinuly v západním světě, odpovídají dvě velké periody v dějinách románových forem:

1. Zobrazuje se rozklad osobnosti; hlavními reprezentanty jsou Joyce, Kafka, Musil, Sartre, Camus a Sarrautová.
2. Zobrazují se toliko objekty; hlavním reprezentantem je Alain Robbe-Grillet.

Goldmann tedy klade do jisté opozice dva představitelé „nového románu“. Sarrautová mu připadá tradičnější, soustředěná na oblast citů, kdežto Robbe-Grillet se mu jeví jako velký revolucionář formy, pro kterého je ovšem stejně jako pro Sarrautovou rozklad osobnosti dokonaným faktem, avšak který přesouvá svůj zájem toliko na vnějšek, na věci.¹ Robbe-Grillet konstatuje, že lidská osobnost je již zcela nahrazena zvěcněným universem objektů. Člověk se zcela rozpustil ve věcech, jeho stopy lze nalézt pouze v nich.

¹ Kritiku této Goldmannovy koncepce viz v mé úvaze Sarrautová – problém autentičnosti, Plamen 1967, 1, str. 107–110.