

JIŽANSKÝ MÝTUS O PÁDU ČLOVĚKA

William Faulkner: Absolone, Absolone!

Eva Věšíňová

Každý pokus vyložit dílo Williama Faulknera stojí před problémem, jak chápat a vymezit jeho kontext. Faulknerův román představuje jedinečný přínos a možná hlavní severoamerický milník v rámci konstituování moderní prózy ve světě první třetiny tohoto století. Přinesl originální a široce podnětné řešení destrukce tradičního románu a směřoval vlastní cestou k formám schopným vyjádřit rozporuplnou složitost až nesmyslnost nové doby a dezorientaci a ochromení člověka v ní. Tyto formy byly ovšem u Faulknera funkčně velmi vyhraněné - zobrazovaly člověka, jehož bytí bylo naprostou většinou doslova utvářeno jednou oblastí, americkým Jihem. Teoretická analýza by měla polaritu světového literárního činu a poměrně úzkého regionálního zakotvení stěžejní části autora díla respektovat a hledat pro ni vysvětlení.

Tuto část skládají tzv. romány yoknapatawpshské, kterým je ohraničený prostor a provázaný život regionu svého druhu inherentní.¹ Protože však přímočaře realistické záměry regionální literatury (v americké klasické tradici snahu postihnout "local colour", místní kolorit) je v nich třeba už ve výchozím bodu úvahy vyloučit, stává se Faulknerův jedinečný 'region' všelidské krize zajímavou výzvou. Potřeba nového chápání regionální tvorby - konkrétně třeba takového, které krystalizuje v pojetí jejího "životního prostoru" v pohledu slovenského teoretika P. Zajace (vztah lokálního ke globálnímu je vztahem části a celku, funkcí jedné složky tvořivé energie v celkovém proudu tvorby),² může otevřít nové cesty literární historii, v tomto případě pak nabízí možnost postihnout výjimečné zjevení Faulknerova díla v kontextu širší literární situace.

Je zjevné, že autorovy tvůrčí počátky souvisí s uměleckým hnutím 'jižanské renesance', které založilo celou novodobou literární existenci amerického Jihu. Ve dvacátých letech našeho století tam nenavazovalo na nic než dlouhodobý literární útlum, téměř neplodnost, představující kulturní daň, kterou Jih platil ze svých společenských anachronismů. Tehdy však zřejmě vznikla situace, kdy nejen americký, ale celosvětový vývoj kulturní odezvu Jihu přímo vyprovokoval. "První světová válka znamenala pro Ameriku šokující kulturní střet s Evropou. Pro Jih to byl otřes ještě větší než pro Sever. Ospalý a do sebe uzavřený, dostal se do střetu jak s Evropou, tak se Severem a jeho novým řádem. Je pravda, že v určitých směrech byl vliv války patrnější na Severu, ... ale to byly změny týkající se ne tak podstaty, jako míry. Naopak na Jihu byly sice často skrytější, často však také radikálnější a dramatičtější. Narůstalo nesmírné napětí, hluboká vnitřní dilemata z poslušnosti tradicím, nové ambice popírající starou morálku, nové příležitosti, nová zoufalství, nové nebo spíš staré etické problémy, doposud nevyřčené a neřešené - všechny ty jevy, které stimulují člověka nebo spíš společnost, aby se vyslovila. Jih byl právě tehdy v klasické situaci společenství zasaženého kulturním šokem, a tím motivovaného stvořit vlastní umění, které by obsáhlo a objektivovalo povahu jeho vlastního hlubinného dramatu."³

Paradoxně, první světová válka vytvořila kulturní most mezi Evropou a Amerikou a probudila na Jihu ne periférii, ale kulturně a historicky utvářený celek, který sice hospodářsky odumíral, ale ještě se vzchopil k umělecké a intelektuální bitvě. Je zajímavé, že ji vyhrál. Jižanští 'noví kritici' se postupně zbavili sociálního patosu, který provázel zaslepené odhodlání konzervovat minulost, a v navázání na výsledky anglických teoretiků vypracovali s vědeckou systematickostí metody analýzy jazyka a stavby básně, jež do poloviny našeho století určovaly základní polohu angloamerické literární teorie i kritiky a znamenaly jejich výrazný posun vpřed. Místo americké 'nové kritiky' ve světovém proudu vývoje je prokázáno, řečeno nejobecněji, jednak jejím objektivizujícím přístupem ke strukturálnímu zkoumání literárního díla - některé úhly pohledu a hodnocení jsou svou povahou

velmi příbuzné ruské formální škole - jednak jejím pojetím vztahu umění a poznání.⁴ Umělecký program 'jižanské renesance' z představ a formulací kritiků svébytně vstřebávala jižanská próza, která od počátku třicátých let získávala v literatuře vznikající na celé rozloze země silné, dlouhotrvající postavení - v letech druhé války a poválečných už kritika mluví o druhé generaci 'jižanské renesance'.

Dílo Faulknerovo oběma generacím sice dominuje, je ho však třeba zároveň vidět jako integrální součást prózy Jihu, a to hlavně proto, že s ní má v době jejího nástupu důležitá společná východiska v ambicích a v uměleckém názoru. Kulturní probuzení Jihu nemělo rozměry regionální. Pro život literatury byl Jih prostorem globálním, světem o sobě, s nímž byla svázána konkrétní existence jeho obyvatel a duchovní bytí jeho spisovatelů. Povědomí o lokálním postavení v rámci celku, které by mohlo fungovat jako brzda, bylo záměrně potlačeno: Tzv. "autonomní umění" se v programovém, emocionálně filozofickém pojetí stávalo výrazem obranného popření života materialisticky dravé industriální společnosti, která Jih směrem ze severu pohlcovala.⁵ Sám umělecký pohled se zaostřoval opět na Jih samotný, na děje minulé, které ho utvářely. Zcela odlišně od evropských avantgardních uměleckých hnutí, v jejichž *inovační* tvořivosti lze nalézt životní prostředí nových kritických směrů (viz pozn. 4), se zde výrazně uplatnil tvořivý potenciál *tradice*, která má v jižanské próze podobu vlastně až doposud neukojené historické reflexe. Plodné možnosti tradice, které spočívají v usouvztažňování minulého, přítomného a budoucího a v nekonečném oplozování díla novými významy v čase, se rozvíjely zcela spontánně a velmi dynamicky: Zmrtvělá a bezvýhodná přítomnost Jihu si přímo vynucovala návrat do historie, spojený s úsilím pochopit a začít přehodnocovat.⁶ Dlouhodobá potřeba takových návratů formovala určité společné rysy celého proudu tvorby: různé časové a motivické zapojení minulosti, všudypřítomný vykřičník otroctví a Občanské války, zájem o pevné i deformující rodinné vazby, o lidské vztahy degenerující ve zkostrnatělém řádu, o pouta mezi lidmi a prostředím, lidmi a půdou.

Neodvolatelnost, neodbytnost, osudovost traumatické minulosti jsou však významy, které nezprostředkovává jen tematická spřízněnost jižanské literatury. Existenciální prožívání společné reality se přetavuje ve zřetelné rysy společného uměleckého názoru. "Už ve svých prvních významnějších prózách K. A. Porterová, Faulkner, Warren, C. Gordonová, Tate, Lytle a ostatní z první generace chápali příběh ne jako prostředek sebevyjádření, jako tomu bylo u Thomase Wolfa, ne jako hlásání myšlenek, ale jako druh umění... Kritici mezi nimi, když svou pozornost obrátili od poezie k próze, brzy zjistili, že základní kameny literárního způsobu už byly položeny... Jejich rozbory spatřují v esteticky pochopené a napsané próze proporční zastoupení jistých základních strukturních a látkových komponentů; pečlivě detailního nebo 'naturalistického' povrchu, ironie, symbolismu, přesné a důsledné práce s úhlem pohledu. Pro jednoduchost nazývejme tento způsob, který se stal novou tradicí jižanského románu a povídky, 'symbolickým naturalismem'. Všichni hlavní prozaici první generace 'renesance' ... ve vzácné shodě tvořili v individuálních modech tohoto způsobu ... Navíc, většina jejich nejschopnějších následovníků, od E. Veltové a C. McCullersové po F. O'Connorovou a V. Styrona, E. Spencerovou... (aj.) psala v taktu založené tradici."⁷ 'Symbolický naturalismus' je název poněkud eklektický, v němž naturalistické znamená odpozorovaně lidské, přesto ale obecně postihuje tvůrčí způsob, který utvořil z jižanských lokálně globálních témat díla vrcholná. Literární obrazy amerického Jihu se staly nejen díky Faulknerovi hodnotou světového kulturního povědomí.

Od literární situace, předpokladů vzniku díla lze plynule přejít k literární realizaci, k jejím vlastním časoprostorovým charakteristikám. Způsob dění v čase a prostředí spojuje podstatnou část Faulknerova díla v masivní komplex, kritikou často označovaný jako 'yoknapatawpshský cyklus' či 'sága'. Pojmenování není zvlášť výstižné, protože časová dimenze propojující jednotlivé části není vymezena začátkem a koncem posloupně se odvíjejících dějů. Je to široké časové rozpětí historické skutečnosti, v níž v různých momentech

tkví motivy, kořeny a souvislosti všech událostí, dějů a lidských osudů, které lze vysledovat či rekonstruovat v jednotlivých románech. Je to celá doba existence Jihu, která začíná příchodem bílých lidí a jejich prvním činem, zničením indiánského života v kraji, kterým ztratili právo na půdu ještě dřív, než ji začali "vykořisťovat". Pokračuje zotročením a degradováním černých lidí, dalším stupněm vykořisťování, neprávem hájeného ve válce proti Severu. Rozpadá se pak ve smrtelných křečích doby před světovou válkou a hlavně po ní, kdy se Jih neumí bránit severním arivistům a rozkládá sám sebe, protože se s jejich amorální racionalistickou podnikavostí smiřuje. Tím celá minulost ústí do podivné přítomnosti, která řád postrádá. Skutečnost, že se některé yoknapatawphské romány a povídky vztahují k určitému období této časové rozlohy především, inspirovala svého času pokus chronologicky 'urovnat' a souvisle vyložit minulost Yoknapatawphy.⁸

Vyčerpávající interpretace na tomto základě by však byla zavádějící, neboť by vyloučila význam faktu překrývání, kdy se jednotlivé prózy ve svých motivech stávají obměnami společného tématu (nejzřejmější je doba a důsledky Občanské války, téměř všudypřítomné, nejvýraznější však v *Nepřemožených* a v *Absolone, Absolone!*), dále různých druhů dění ve stejném čase (paralelizace tří příběhů v *Srpnovém světle*) a podobných druhů dění v různém čase (bezvýchodnost životní situace Bayarda Sartorise v románu *Sartoris* a Quentina Compsona v *Hluku a zuřivosti*, která pramení z pochyb o jižním kódu stejně jako z ulpívání na něm v nepřijatelně se měnící době; raná varianta 'snopesismu' v životní cestě Thomase Sutpena v *Absolone, Absolone!*). Především by však vyloučila významové důsledky toho, že vedle překrývání se i všechny části, stejně jako celek, rozpínají do velké časové šíře. To je pak na jedné straně umožňuje chápat jako vyjádření vývoje, souběžnosti a opakování významů kumulujících se v čase celku, ale na druhé straně také jako narůstání a bytnění významových spojů, které vplývají z minulosti do přítomnosti každého jednotlivého lidského osudu. Tímto myticky trvajícím, ne uplývajícím časem nasycené příběhy pak žijí samo-

statně jako určité variace celku i jako jednotlivé dílky skládající mozaiku jeho komplexního obrazu.

Tento obraz je zdánlivě dědictvím jednoho malého kraje o rozloze 2 400 čtverečních mil, jediného dějiště všech románů a povídek, odehrávajících se několik mil od sebe. Krajina, zákoutí Yoknapatawphy, usedlosti, jednotlivé domy a ulice v městečku jsou sledovány soustředěným pozorovatelem téměř folkloristických zájmů, který je popisuje buď sám, nebo většinou ústy svých přesných vypravěčů, místních obyvatel, pro něž má v malém životním prostoru každá píď země svůj význam. Čtenář je tak vybaven podrobným místopisem autentického prostředí, "kraje zvětralé rozryté rezavé hlíny nějakých pětasedmdesát mil jižně od Memphisu, v Deltě severního Mississippi. Hranice kraje tvoří na severu řeka Tallahatchie, na jihu Yoknapatawpha. Dvě jeho špinavé štěrkové silnice se protínají ve tvaru kříže v centru kraje, Jeffersonu. Podél severo-jihní silnice vede Sartorisem postavená železnice, směřující k memphiskému uzlu. Ještě další dvě cesty přicházejí do města, úhlopříčně, jedna z rybářské a lovecké oblasti a od Sutpenovy stovky, druhá z vesnice Francouzova zátoka, kde Flem Snopes začal svou kariéru."⁹ Takto přesná podoba kraje vyvstává ale z příběhů postupně, kout po koutu, román po románu. Aby čtenáři usnadnil orientaci, nakreslil autor mapu. Připojil ji sice k románu *Absolone, Absolone!*, ale zahrnul i místopis dalších příběhů. Mapa, pořízená 'výhradním vlastníkem kraje' (stejně jako jména, která Faulkner s potěšením vymýšlí - název kraje vysvětluje jako indiánské slovo Yok-na-pa-TAV-pha s významem 'voda teče líně rovnou krajinou'), je jemně ironickou hříčkou, která zlehčuje složitě propojené významy ponurých dějů způsobem příbuzným dětské vystříhovací slepovánce, a je i explicitním vysvětlením vlastního pojetí 'symbolického naturalismu'. Stejně jako v něm, tak i v precizní mapce je napětí, které nemůže být důsledkem jednoznačného úmyslu posílit autenticitu fikce, ale dvousměrného záměru, který míří i k podkrytí realistického povrchu. Je to hravé dílčí řešení tvůrčího způsobu, který však svou hlavní vahou spočívá v něčem podstatnějším.

Faulkner skutečně vychází při kresbě dějiště z dokonalé znalosti vlastního kraje a jeho obyvatel, města Jeffersonu - Oxfordu, kde prožil většinu života, ale přetavuje ji v imaginativní fikci. Zabydluje ji sice lidmi, kteří jsou praví obyvatelé místa, po generace s ním srostlí a vrostlí do jeho sociálního rozvrstvení a nezaměnitelně jižního maloměstského běhu života. Uvaluje však na ně zároveň mohutný balvan času, času celé minulosti Jihu, a ten se kondenzuje v jejich osudech, komplikuje a dramatizuje jejich jednání, ten je drtí. Mohutnost času se nesrovnává s titěrností prostředí - tady vzniká hlavní napětí mnohovýznamového 'symbolického naturalismu', které nutí hledat a nalézt v Yoknapatawphě symbolickou scénu jižního dramatu. K tomu slova autora: "Sartorisem počínaje jsem objevil poprvé, že moje malá poštovní známka rodné půdy stojí za to, abych se o ní rozpísal, a že vůbec nebudu dost dlouho živ na to, abych jí poznačil všechno, co bych chtěl, že sublimování skutečného do apokryfního mi poskytuje absolutní svobodu k tomu, abych využil beze zbytku svůj talent, jestliže nějaký mám. Otevřel jsem si zlatý důl na lidi, takže vytvářím kosmos podle svých plánů. Mohu si s těmi lidmi pohrávat jako Bůh, a to nejen v prostoru, ale i v čase. Fakt, že se svými postavami pohybují v čase úspěšně, aspoň podle mého názoru, mi ověřil mou vlastní teorii, že čas je plynný jev, který neexistuje jinak než v krátkodobých převtěleních do lidských životů. Není žádné 'bylo', pouze 'je'. Kdyby existovalo nějaké 'bylo', neexistoval by smutek ani lítost..."¹⁰ 'Je' je zároveň 'bylo', historie je v přítomnosti, několikerá jižní vina se dočkává mnohonásobných trestů, zaslepenost ústí do prohlubující se scestnosti. Tento princip jižního osudu (jeho kódem by mohla být povídka *Medvěď*¹¹), obecněji osudu degenerující komunity, která selhala v naplnění svého vlastního smyslu pozitivního soužití, je obsažen ve všech příbězích z Yoknapatawphy. Opakuje se, a tak se absolutizuje, mytizuje, ritualizuje v podobě životních absurdit, rozporů a ztroskotání, rozložených do pestré škály žánrů a poloh od humoru přes grotesknost k hrůznosti. Deformace příslovečně pevné křesťanské morálky měnící se ve falešné heslo předurčují zlo, které je na Faulknerově Jihu bezesporu mocnější než dobro.

Ožívá výmluvně i otřesně, v archetypálních motivech incestu, násilí a vražd z nutnosti či přesvědčení, alkoholické i genové debility, fungujících jako symbolizující hyperbolizace.

Předpokladem recepcí (a tak existence) mýtu je magičnost, síla a pronikavost, kterými působí. Faulkner svůj mýtus nechává pronikat do vědomí i podvědomí jednajících a vyprávějících postav. Jižní skutečnost je tak silná, že zcela prostupuje, směřuje či zatemňuje jejich vnímání, citění a myšlení. Se stejnou silou má působit i při recepci románů, má dojít k jakési komunikaci vědomí aktérů příběhu a čtenářů. Podstatné jsou pro to postupy sdělování, které se jeví, abstrahujeme-li k podstatě, být v zásadě dvojího typu. Je to vyjádření vnitřním monologem, až přímým spontánním proudem vědomí, nebo více záměrem a pamětí utříděné vyprávění. Nikdy se nerealizuje jeden typ čistě, protože základním principem je navozovat neustálou součinnost podvědomí a vědomí, polaritu duševních pochodů a jejich kontroly, přesto však jeden bývá základní. Přitom se vždy realizuje z několika úhlů pohledu, které se navzájem relativizují a komponují významovou složitost. *Hluk a zuřivost* jako drama rodinného rozkladu je kompozicí vnitřních, podvědomých či vědomých rekapitulací jeho čtyř hrdinů. Je mnohem komornější než *Medvěd*, v němž proud vědomí osciluje mezi polohami abstraktně filozofickými a individuálně konkrétními ve velké časové extenzi, která sahá od zabydlování Jihu až po důsledky jeho prohry se Severem a rekonstrukce. V *Srpnovém světle* se vyprávění paralelních příběhů poskládává ze vstupů postav spíše pozorujících, které se především zúčastňují děje souběžného. Všechny děje, stejně jako reflexe událostí *Hluku a zuřivosti*, jsou 'inkarnací' trvání v čase tím, že celou minulost Jihu obsahují implicitně, v jejich důsledcích pro individuální osudy. Nejjobsažnější, komplexní zobrazení hlavních syndromů nemoci Jihu se spatřuje právě v *Srpnovém světle* a pak v románu *Absolone, Absolone!*. V něm je v centru také individuální dramatizace, příběh Thomase Sutpena, je však vyprávěn tak, že zahrnuje recepci tří generací. Skladebná objektivizace je výsledkem mnohvrstevné subjektivizace a nejmohutnějším jednolitým srůstem významů vznikajících v čase.¹² Je-

ho podrobnější analýza může být klíčem k chápání provázanosti způsobu a smyslu Faulknerova uměleckého sdělení i obecně.

Náročné sledování příběhu je vázané na postavu Quentina Compsona, který si vybavuje sutpenovskou historii z podání otce a tety Rosy. Skládají se mu její fakta, ale i odlišné významové tóny jejich vyprávění. Klidné vstupy otcova monologu jsou pohledem jeffersonské honorace na neznámého přivandrovalce, jsou směsí pohrdání k člověku beze jména a rodinné tradice, maloměstského zájmu o záhadu i konečné kapitulace před Sutpenovými schopnostmi. Úvody "Já si myslím", "Podle mě ale", "Dědeček vyprávěl", "A tak se tvůj dědeček domníval" svědčí o rodinném předávání příběhu z pokolení na pokolení, o potřebě stále se jím zabývat, o vlastním interpretačním přístupu.

Zatímco pro generace Compsonů má Sutpenův život povahu legendy, jiný, absolutní a životně určující význam má pro tetu Rosu. Nepravá "teta" je paradoxně vášnivá vyschlá stařenka, stará panna posedlá věčným přemítáním o jediné odmítnuté, protože pokořující možnosti stát se ženou, a to Sutpenovou. Je to karikatura jižní dámy, jež si přesto podržuje určitý patos ve své neústupnosti až do sebezničení. Líčí svého protivníka Sutpena se směsí nenávisti a obdivu, jako démona nadpřirozených schopností. V jejím podání nabývá jeho příběh fatálních rozměrů, postupující tragédie jeho rodiny nemůže být ničím jiným než dílem trestajícího Boha. Tím přizvukuje mytické atmosféře, ale zároveň vytváří i příběh s tajemstvím, které obestírá kolem ruiny Sutpenova domu.

Stupňování tajemnosti i akcentování významů jednotlivých klíčových momentů zdržováním slouží i digrese, kroužení, vracení a přerývání, které charakterizují partie všech vyprávěčů. Současně se však právě v této kompozici sdělování odrážejí pulzující kontakty mezi podvědomím a vědomím, které hledá a utřídí si smysl svého obsahu. Tuto součinnost často přímo explikuje autorská řeč: "... jako by teď naslouchal dvěma odlišným Quentinům - Quentinu Compsonovi, který se připravuje na Harvardovu universitu, připravuje se na ni na Jihu, na hlubokém Jihu, který je od roku 1865 mrtvý a zalidněný užvaněnými, rozhořčenými a zklamanými přízraky, a naslouchá, musí naslouchat jednomu z těch přízraků, který od-

mítl nehybně ležet dokonce ještě déle než většina ostatních a vykládá mu o starých přízračných časech; a Quentinu Compsonovi, který je ještě příliš mladý, aby si už zasloužil stát se přízrakem, ale přece jen se jím musí přes to všechno stát, jelikož se narodil a vyrůstal na témž hlubokém Jihu jako ona - dvěma odlišný Quentinům, kteří teď spolu rozmlouvají v dlouhém mlčení nelidí a rozmlouvají neřeči, asi takhle: 'Zdá se, že tenhle démon - jmenoval se Sutpen - (Plukovník Sutpen) - plukovník Sutpen. Který neočekávaně přišel odkud s tlupou cizích negrů na tu půdu a vybudoval plantáž - (Násilnický urval plantáž, říká slečna Rosa Coldfieldová) - násilnický si ji urval. A oženil se s její sestrou Ellenou a zplodil syna a dceru, kteří - (Zplodil je bez něžnosti, říká slečna Rosa Coldfieldová) - bez něžnosti. Kteří se měli stát skvosty jeho pýchy a štítem a útěchou jeho stáří, jenže - (Jenže oni ho zničili nebo tak nějak, nebo on zničil je nebo tak nějak. A zemřel) - a zemřel. Nikdo ho nelitoval, říká slečna Coldfieldová - (Jenom ona) Ano, jenom ona. (A Quentin Compson) Ano. A Quentin Compson.'"¹³ Autorská řeč je v rámci celé výpovědi mnohofunkčním hybridem. Chvilími se nezřetelně vyděluje, organizuje další vstupy, částečně koriguje i nadlehčuje jejich tón, vzápětí se však totálním průnikem zcela rozplývá v monologu postavy. Ponořuje se a opět vynořuje a znovu svou přepjatou intelektualizací, přesahující výrazové možnosti postavy, popírá pominuvší prolnutí. Zalykajíc se slovy a obrazy přináší pak nezacílené mytizující narážky na obecné zákonitosti osudu, asociace na prvky mýtů různého původu, obecně akcentující vinu a trest. V odbočkách a brzdění, opakujících způsoby ostatních vypravěčů, spolu s přemírou sdělování navozuje představu hyperfunkce jakéhosi nadřazeného intelektuálního vědomí, které ve svém obrovském obsahu a svou horečnou činností nejvíc souzní s podobně ustrojeným a vzrušeným vědomím Quentinovým.

V druhé polovině románu se výchozí časový bod retrospektivy posunuje ještě dál k přítomnosti, ukazuje se, že student Quentin si evokuje to, co slyšel, i vlastní reakce a vzpomínky proto, aby příběh sám dokončil a předal jeho význam. Vypráví spolužáku Shrevovi, který je "hebký, andělíčkovsky baculatý", zdravý, silný, bílý a čistý jako Kana-

da, odkud pochází. Quentin naopak vypadá "křehce a dokonale sinale", protože je nemocným Jihem, chce si sice od něj vytvořit rozumový odstup, ale nemůže, neboť právě "jižní přízraky" Sutpenů a nepravých tet ho iniciují do tajemství života, fascinujícího, ale trýznivého, paralyzujícího. "'Proč to udělala?' Quentin neodpověděl. Ležel nehybně a strnule na zádech, chladná noc Nové Anglie mu ležela na obličejí a strnulým tělem a údy mu teple probíhala krev, dýchal ztěžka, ale pomalu, široce rozvíral oči k oknu a myslel si, 'Už nikdy víc klid. Už nikdy víc klid. Už nikdy víc. Už nikdy víc.'"¹⁴ V *Hluku a zuřivosti* tentýž Quentin prožívá rozpad své vlastní rodiny a řeší ho pro sebe sebevraždou. To, co zde unese jako vědomí obecného, nevydrží osobně. Jeho citlivost a pronikavé chápání mu dovolují, podobně jako Bayardu Sartorisovi v románu *Sartoris* či Ike McCaslinovi v *Medvědu*, obsáhnout vědomím celý Jih, a tak i uzavřený bludný kruh jeho osudu. Jejich duše je širší, zranitelnější a zodpovědnější než život sám, který přese všechno pokračuje chaoticky dál. Oni v něm však pro sebe nevidí cestu, jejich životy se končí nebo se vytrácejí ze společnosti.¹⁵ Přesto právě jejich úhel komplexního pohledu je určující, oni ve svých vyprávěních a úvahách zprostředkovávají čtenáři poznání, které v dalších příbězích yoknapatawphské série vyplývá ze smyslu a point lidských dramát. Toto zprostředkování je v *Absolono-vi* rolí Shreva dokonce zpředmětněno.

Jiný druh vědomí má Rosa, zahlcená nenávistí a zkostnatělá pokroucenou jižní morálkou, skladatelka básní na poražené vojáky Konfederace; nebo primitiv Wash Jones, který slepě obdivuje svého pána Sutpena, aniž by až do nejzazšího momentu pocítil, jak krutě je od něho ponižován. Duševní obzor těchto postav (srv. též třeba Hightowera v *Srpnovém světle*), tragikomických, absurdních, vzbuzujících nechuť i lítost, ustrnul ve starém Jihu, odráží některý z jeho těžko pochopitelných jevů, zdaleka nedokáže obejmout skutečnost. Jsou však ještě jiné postavy, vyrovnané a v mnohém pozitivní, které vyvažují latentní nebo vybuchující zlo a šílenství v jiných (Lena v *Srpnovém světle*, Dilsey v *Hluku a zuřivosti*, rozšafný Ratliff z *Vesnice*). Ty si nalézají cestu především intuitivně, nejde jim o to Jih chápat nebo

měnit, spíš jsou schopné ho 'unést', najít si v něm prostor pro svůj život i určitá vlastní morální měřítka. Takový je v *Absolonovi* dědeček, jehož lidský postoj k Sutpenovi se liší od indiferentní zvědavosti páně Compsona a dokazuje, že ani postavy typu Sutpena nemohou být - tam, kde Faulkner pracuje s relativizujícími hledisky nejdůsledněji - zcela zatraceny. Sutpen či Snopes jsou lidé, kterým chybí etika a cit i subjektivně, natož obecně, v uvědomování si souvislostí v širších vztazích. Jejich vědomí se redukuje na kalkulující, chladnokrevný rozum, jejich aktivita na prosazení sebe sama proti druhým. Přesto, na rozdíl od Snopese, o Sutpenovi je známo víc a je to důležité - jeho rozhovory s dědečkem se Quentinovi vybavují doslova v původním znění. Byl nejdříve "nevinný" čili nevědomý, "chytrosti a odvaze", ve slovníku podnikavců bezohlednosti, ho naučili jako jedinému prostředku, jak se vzeprít životu bílé chatry. Dědeček, jižanský aristokrat ducha, ví zřejmě i o příčinách v morálním kodexu své kasty, do níž se Sutpen dral - ten mu přikázal zbavit se bohaté manželky i syna, nakažených troškou černošské krve.

Sutpen začíná v Jeffersonu znovu, uspěje, opět se ožení, vychová Henryho a Judith. Životy těchto dětí a zavrženého syna se však nevyhnutelně proplétají, jejich vztahy nabývají osudových rozměrů antické tragédie a nota mýtu v příběhu se opět silně akcentuje. Román graduje v obou provázaných rovinách, v dějové rekonstrukci i v rovině lidského vědomí, které ji, vzrušené, šokované i opojené, utváří. Quentin a Shreve se noří do osudů dětí a sami zaplňují bílá místa jejich životních příběhů. Quentin se identifikuje s citlivým, naivním i hrdým Henrym, který s bratrskou péčí a ještě hlubší láskou vybírá sestře snoubence - tím je však osudem či intrikami řízený bratr. Tento bratr, tajemný Charles Bon, je postava symptomatického původu, ve kterém jsou kořeny tragédie. Jako hrdina představuje romantizující konstrukt, dílo Shreva, který ztrácí svůj počáteční ironický odstup a je vtažen do jižanské legendy natolik, že postupně přebírá Quentinovu úlohu a stává se sám jejím tvůrcem a vypravěčem. Ze sporných faktů o Bonově životě vymýšlí jeho přerod z bohatého cynika s komplexem rasové nečistoty, který po fatál-

ním setkání s Henrym a Judith upadá do zoufalé beznaděje citových a mravních rozporů. (Na rozdíl od podobného niterného boje Joea Christmase v *Srpnovém světle*, který svou dvojí rasovou příslušnost vnímá na hranici vědomí a podvědomí a schizofrenicky a násilně se vybíjí na obě strany, je stejná zkušenost u Bona mnohem více kultivovaně zjemnělá.)

Bonův obraz, který se rodí ze Shrevovy uvolněné psychologické představitivosti, současně dokazuje, že Shreve, kanadský posluchač, zpočátku glosující "ty a ten tvůj Jih", byl zasvěcen, převzal od Quentina jeho vědění. Duševní zrak obou se slévá, Shreve může navázat tam, kde skončil Quentinův vnitřní monolog. "...ti dva se nehýbali, jenom dýchali, oba mladí, ... narodili se půl kontinentu daleko od sebe, a přece se spojili, navázali do jisté míry styk v jakési geografické transsubstanciaci tím kontinentálním korytem, Řekou, která protéká nejen fyzickou zemí, jejíž geologický střed tvoří, nejen protéká duchovním životem bytostí ve svém prostoru, ale je i samotným prostředím, které se směje stupňům zeměpisné šířky a teploty, ačkoli některé z těchto bytostí, jako Shreve, jí nikdy nespátřily..."¹⁶

Pro globálnost poznání může být důležité místo, odkud člověk pochází - Faulknerův Jih jako střed země - ale hlavní je způsob. Lidské vědomí a podvědomí je latentní duševní obsah, trvající v čase, který jsou lidé schopni v sobě oživit kdekoli a v jakémkoli čase historickém. Nejen Quentin a Shreve, ale Quentin, Shreve, Henry a Bon cítí a myslí společně. "...mohli bez pohybu, teď osvobozeni od těla jako ten otec, jenž poručil a zakázal, syn jenž odmítl a zavrhl, milenec, jenž se podrobil, ... a bez nějakého únavného přechodu od krbu a ze zahrady do sedla dusat přes zamrzlé vyjeté koleje v té prosincové noci...; ani tam a tehdy nebyli dva, ale čtyři, jeli na těch dvou koních ocelově šedou temnotou, a ani na tom nezáleželo: co to bylo za obličej a jakými se sami nazývali jmény a byli nazýváni jmény tak dlouho, dokud proudila krev - krev, ta nesmrtelná dočasná čerstvá nepomíjející krev, která dovede udržet čest nad netečným nedostatkem soucitu a lásku nad tučnou a pohodlnou hanbou."¹⁷

Henry a s ním Quentin trpí a bojují se Sutpenem, který dále znásobuje vinu na svém míšeneckém synovi. Henry, ještě

víc vázaný k Bonovi dobou společného marného strádání a zklamání v Občanské válce, se ve prospěch Judith, její svatby a rodinné cti smiřuje s možností Bonovy bigamie i incestu. Historie rodinných perverzí se na Jihu opakují - Quentin, zřejmě zde inspirovaný (avšak datace románu *Hluk a zuřivost* upřesní, že zpětně autorem), je do podobné incestní krajnosti posedlý podobnou láskou ke Caddy. Co však Henry nepřekoná, je představa míšení ras, a tak, puzen 'svědomím', Bona těsně před svatbou zastřelí. Starozákonní mýtus o Absolonovi je však jen částečnou, navíc ironickou paralelou - svého trestu za rozpoutání zla musí dojít ještě Sutpen.

K osudové tečce směřují potom životy zbylých členů jeho rodu. Rostoucí rozrušení Quentina a Shreva, kteří se jimi prodírají, mate proud vědomí, který je, jako často u Faulknera, tím inkoherentnější, čím roste váha obsahu a jeho intelektualizace. Schopnost skutečně sledovat spleť rodinné vazby i zažívat vzrušení ze správného čtení pak opravdu závisí na připojené 'chronologii' a 'genealogii', které jsou z rodu autorových autentizujících doplňků. Malý Bon, vzešlý z dřívějšího záhadného svazku Charlese Bona, je ve své rozporuplné vzteklosti bližší Christmasovi než otec. Téměř bílý, žije provokativně a sebevražedně jako černoch a se ženou jako "opice" zplodí statného, ale debilního syna. Jeho šílené kvílení v popelu Sutpenova domu, který vyhoří poté, co Quentin s Rosou odhalí jeho tajemství - živořícího vraha Henryho - je výsměchem posedlému a zkázonosnému boji za bílý rod. Quentin v samém závěru lapá po dechu, neschopen vyjádřit, co si o Jihu myslí. Shreve se brání krutým cynismem, který, podobně jako jiné matoucí, absurditu podtrhující závěry (srv. *Srpnové světlo*, *Hluk a zuřivost*), může provokovat k přemýšlení, může vyvolat objektivizující 'pachut' individuálních dějů, může být Faulknerovým řešením ironie, překonávající v románu rozpor subjektivního a objektivního.

Ztroskotání Sutpenova útoku na život dokazuje, že člověk není svobodný ve svých volbách, je vždy svázán se všemi lidmi, s jejich konáním přítomným i minulým, které skládá způsob lidského bytí. Quentin i další 'slabí' hrdinové obnáhnou vědomím tuto odpovědnost bezezbytku a neunesou ji.

Jejich pochopení je ale pochopením příčin lidských pádů v yoknapatawphských románech, je klíčové, je podmínkou dalšího pokračování života. Postava 'čistého' Shreva, který pochopil díky Jihu, je vyslovením této myšlenky v obecné rovině *Absolona*. Faulknerovy románové formy obohatily a mnohdy inspirovaly vyjadřování moderní prózy ve světovém rozsahu, protože přesvědčily o své umělecké objektivnosti. Mohly přesvědčit proto, že nevyčerpatelná formální složitost mířila a dospěla k myšlenkové celistvosti, o níž mnohé vypovídá předpověď z autorova slavného, generace kritiků provokujícího výroku: "Člověk nejen přetrvává, ale zvítězí" - pokud si bude vědom svých činů.

Poznámky

¹ Řadí se k nim romány *Sartoris* (1929), *Hluk a zuřivost* (*The Sound and the Fury*, 1929), *Když jsem umírala* (*As I Lay Dying*, 1930), *Svatyně* (*Sanctuary*, 1931), *Srpnové světlo* (*Light in August*, 1932), *Absolone, Absolone!* (*Absolom, Absolom!*, 1936), *Nepřemožení* (*The Unvanquished*, 1938), románová trilogie spojená osudy rodu Snopesů *Vesnice, Město, Panské sídlo* (*The Hamlet*, 1940; *The Town*, 1957; *The Mansion*, 1959), kniha povídek *Sestup Mojžíši* (*Go Down, Moses*, 1942), prózy *Neodpočítej v pokoji* (*Intruder in the Dust*, 1948), *Rekviem za jeptišku* (*Requiem for a Nun*, 1951) a *Pobertové* (*The Reivers*, 1962).

² Srv. P. Zajac, "Región ako problém lokálneho a globálneho", in: *Región v národnej kultúre*, Dolný Kubín - Nitra 1988.

³ R. P. Warren, "Faulkner - Past and Future", in: *Faulkner. A Collection of Critical Essays*, ed. R. P. Warren, Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall 1966, s. 4.

⁴ Připomeňme třeba přístup vůdčího "nového kritika", J. C. Ransoma k básnickému dílu o sobě s vědomím, že právě jeho vnitřní ustrojení, tedy jeho nekonečně variabilní "tkáň", má kognitivní potenciál, neboť umožňuje ontologicky jedinečné poznání. Toto se realizuje jako protipól rozumového, a to v oblasti estetického bytí a jeho projevu, "autonomního umění". Nelze pak v této souvislosti nezpomenout zvláště rané pojetí "ozvláštnění" a "zcizujících postupů" u Šklovského - pojmů, vysvětlujících, jak umělecká imaginace rozbíjí automatismy vnímání a kromě estetických hodnot vytváří nové cesty k poznání. Přirozeně si není možné v tomto myšlenkovém kontextu následně nevybavit i český strukturalismus, především v díle J. Mukařovského, ačkoli jistě zajímavá hlubší analýza zdánlivých paralel a návazností estetického myšlení v obou směrech (t. j. v nové kritice a strukturalismu) by byla zřejmě brzy zablokována neslučitelností jejich vnitřní dynamiky a směřování.

⁵ Diachronní pohled na široký proud americké literatury ani nemůže odhalit žádný souvislý monocentrální vývoj sledovaný dalšími oblastmi. Sama americká literární historie dělí často sféru svého zájmu na čtyři oblasti: severovýchod, středozápad, jih a západ. Jestliže si připomeneme koncepci maďarského historika umění L. Vayera, který vidí směřování vývoje jako výslednici "regionálních vývojových řetězců", několika vývojových proudů inspirovaných různými, střídavě iniciativními centry, může mu právě americký vývoj přitakat. Jsou v něm skutečně patrné známky přelévání vlivu na tvářnost celku literatury, a to ze severovýchodu, dlouho kulturně nejdůležitějšího, přes dobově významné, pro všechny oblasti inspirující regionální rozptýlení "local color school" na středozápad a odtud na jih.

⁶ Když Peter Zajac modeluje ve své studii "Región ako problém lokálneho a globálneho" literární situaci, definuje ji v pojmech časoprostorových. Vychází z jednoty času a prostoru v nejširším smyslu a poukazuje na její řádově příbuzné realizace v praktickém životě (jednota činnosti a jejího zakotvení v životním smyslu), v procesu literární

tvorby (vzájemnost tvořivosti a tradice) a v literárním díle (jednota děje a prostředí). Popírá dichotomii tvořivost x tradice, zabydlenou v konzervativních teoriích tradicionalismu, zdůvodňuje tvořivou schopnost tradice a poukazuje na obecně sílící projevy jejího znovuobjevování v nových, funkčních přístupech od začátku druhé poloviny našeho století.

⁷ J. M. Bradbury, *Renaissance in the South*, University of North Carolina Press 1963, s. 15 - 16.

⁸ Mám na mysli interpretující čítanku sestavenou jedním z prvních kritiků, kteří ocenili Faulknera, Malcolmem Cowleym (*Portable Faulkner*, New York, Viking Press 1946).

⁹ F. J. Hoffman, *William Faulkner*, Twayne Publishers 1966, s. 22 - 23.

¹⁰ In: *Writers at Work*, ed. Malcolm Cowley, New York, Viking Press 1958, s. 141.

¹¹ V originále *Go Down, Moses*, česky samostatně 1969.

¹² V dalším vývoji yoknapatawphské série, ve 40. letech vyúsťujícím ve snopesovskou trilogii, pozoruje faulknerovská kritika částečné rozklížení složité jednoty děl, poukazuje na epizodičnost *Vesnice* a celé trilogie, na posun od implicitního k explicitnímu sdělování, kdy vyprávěč ztrácí svůj subjektivně posunutý pohled, pravdu svého já, a přitom akcentuje možnost existence pozitivního smyslu a morálních hodnot.

¹³ W. Faulkner, *Absolone, Absolone!*, přel. Jiří Valja, Praha, Mladá Fronta 1966, s. 8 - 9.

¹⁴ *Tamtéž*, s. 292.

¹⁵ Důležitým pokusem o románovou typologii, založeným na principu vztahu vědomí hrdinů a světa, v němž se pohybují a hledají životní smysl, je teorie publikovaná v knize G. Lukácese *Metafyzika tragédie* (1916, česky 1967). Navzdory

pozdější Lukácsově marxistické kritice tohoto díla zůstává srovnání rozsahu či záběru vědomí, určujícího jednání, s "obsahem" světa podnětné i pro moderní prózu, včetně Faulknerových románů (Lukács analyzuje díla 19. století a starší). I když v nich často již zcela chybí boj o životní smysl, zesiluje se v nich význam vnějšího a vnitřního života člověka ve společenství.

16 V. Faulkner, *Absolone, Absolone!*, s. 204.

17 *Tamtéž*, s. 232 - 233.