

Pan Legrandin a ti druzí
O nezbytnosti vedlejších postav v literatuře

MATURITNÍ PRÁCE Z ČESKÉHO JAZYKA

Kristýna Svobodová

4. A

Praha 2015

Prohlašuji, že jsem tuto maturitní práci vypracovala samostatně a použila výhradně jen uvedené zdroje.

Praha 27. 3. 2015

Kristýna Svobodová

Obsah:

Úvod

Obrysy pana Legrandina.....	5
Příliš velká role paní Bovaryové.....	7
Postavy k podpírání.....	9
Shakespearovy problémové hry.....	12
Jak se pozná hlavní postava?.....	14
Sancho Panza a začátek jeho příběhu.....	15
Mimo záběr.....	17
Ovidiovy proměny rolí.....	19
Jakub fatalista a splnutí dvou rolí.....	20
Tečka pana Legrandina.....	22

Soupis literatury

Věřím tomu, že literatura není jen okrajovým vlivem v našich životech, ale prostupuje námi docela stejně jako cokoliv jiného, čím jsme živi. Jako naši přátelé prosakují do našich názorů a živiny do našich těl, tak i text se stává součástí tkáně myšlenek a představ. Je to přitom proces rychlý a neodvratný: ve chvíli, kdy k ústům neseme lžíci, už předem víme, že její obsah se vstřebá do naší krve, svalů, kostí. S literaturou to není jiné – jakmile otevřeme knihu, je více než pravděpodobné, že její pozůstatky nám budou, i když třeba podvědomě, cirkulovat myslí celé měsíce a roky.

Konzumovat ale bezmyšlenkovitě knihy je podobně riskantní jako vařit polévku z instantní směsi. K ingrediencím, které jsou vytištěny tučným písmem, se totiž přidávají i další, záhadnější přísady. Ačkoliv se může zdát, že slova, která nasáváme, máme beze zbytku pod kontrolou, vnímáme často jen hlavní proud. Spolu s ním polykáme i spodní víry příběhu, nevyzpytatelná zákoutí knih, co se bez našeho svolení usídí v hlavě. Jsou to nezmapovaná území, vzdálená hlavním hrdinům; neuchopitelná pro čtenáře a náročná pro autora. Mám tím na mysli vedlejší postavy a jejich roli v textu.

Vedlejší postavy jsou šedou eminencí literatury. Ačkoliv je bezmyšlenkovitě pokládáme za účelové rekvizity, tvoří podstatnou část příběhů a tím i nás samotných. Navzdory proměnám literárních forem navíc vedlejší postavy zůstávají takřka nepostradatelnými.

Jaká je tedy jejich úloha v textu? Co utváří jejich vztah k hlavním postavám? A co vlastně sdělují čtenáři?

Ztělesněním těchto otázek – a zároveň také archetypem vedlejší postavy, zručně načrtnutým obrysem *těch druhých* – je pan Legrandin.

Pan Legrandin, „o kterém se zmiňuje jistý Marcel“ (jak podotýká postava, která se ke slovu dostane později). Pan Legrandin, jehož jméno nikomu nic neříká, protože je tak dokonalou šablonou vedlejší postavy, až se proměnil v pouhý stín sebe samotného.

V *Hledání ztraceného času* se mihne sotva na pár stránkách: je naprosto bezvýznamnou postavou, utopenou v sedmidílném opusu. Co je tedy na panu Legrandinovi tak zajímavého, že představuje rámeček pro nespočet charakterů napříč žánry?

Především je to jeho neutuchající vůle přiznat svou nepodstatnost.

U Legrandina se to doslova odráží v jeho chování, když není – navzdory urputné snaze - schopen sladit svoje společenské styky tak, aby se zalíbil mocnějším a přitom nezprotivil sobě rovným. Cupitá tedy životem v neustálých úklonech, váhá, zda kývnout na pozdrav či ne, rodinné přátele mívá jednoho dne bez povšimnutí, aby hned druhý den bodře smekal.

Legrandin je snob, což je také výtkou několika dalších postav, kterými ho Marcel Proust obklopol. Sbírá známosti jako poštovní známky, ráno se uctivě uklání a večer chladně projde kolem.

Legrandinova tvář vyjadřovala mimořádnou čilost a horlivost; udělal hlubokou poklonu a hned se zas vzpřímil a zvrátil tak daleko dozadu, že se jeho záda náhle dostala za svou původní polohu, což ho asi naučil manžel jeho sestry, paní de Cambremer. [...] Ten cele tělesný přívál bez výrazu duchovnosti, vybičovaný bouřlivou úslužností, plnou nízkosti, probudil pojednou v mé mysli možnost zcela jiného Legrandina, než jakého jsme znali. [...] My jsme zatím vycházeli z kostela, a protože byl příliš dobře vychován, aby, až půjdeme kolem, odvrátil hlavu, upřel však pohled, náhle hluboce zasněný, na tak vzdálený bod obzoru, že nás nemohl vidět a nemohl pozdravit. Jeho tvář zůstávala bezelstná nad měkkým rovným kabátem, působícím, jako by se mezi ten nenáviděný přepych cítil sveden a vmíšen proti své vůli.¹

Bylo by ale nespravedlivé jeho bezvýznamností pohrdat, už jen proto, že jí se bojí ze všeho nejvíc. Je totiž dobré si připomenout, že kus pana Legrandina se schovává v každé vedlejší postavě - jisté je, že Legrandinovo odsouvání sama sebe *na druhou kolej* rozhodně v literatuře odezvu našlo.

¹ Proust, M.: *Hledání ztraceného času – Svět Swannových*, přel. P.Voskovec, Praha, Rybka Publishers, 1979, str. 115

Je to dokonce jedna z podmínek vlastní existence vedlejší postavy, její přitakání autorovi a smíření se s vlastní úlohou. Legrandin je velký tak akorát na svou roli. Svoji univerzalitou ale zaštiťuje velké množství sobě podobných, kteří se museli smířit s tím, že jejich příběh se odehrává až *bokem*. Proto si myslím, že pan Legrandin – aniž by to vůbec tušil – stvořil sám ze sebe rámeček pro *ty druhé*.

Legrandinovská submisivita má ale také své hranice. Existují postavy, které se s vymezeným místem po straně evidentně nesmířily: vzpomeňme si třeba na hovorné, dionýským veselím sršící kumpány ze Shakespearových her nebo na ambiciózní Rosemary z Fitzgeraldova románu *Něžná je noc*. Takových příkladů najdeme jistě spoustu - čtenářsky mnohem zajímavější je ovšem sledovat opačný postup, tj. když se vedlejší postava není schopná srovnat s tíhou hlavní role.

PŘÍLIŠ VELKÁ ROLE PANÍ BOVARYOVÉ

Přináší to obvykle střet povah a zájmů silný natolik, že bez problémů unese celý příběh. Katalyzátorem děje se stává vnitřní rozpor mezi touhou „vést děj“ a vědomím vlastní nedostatečnosti nebo prázdnoty.

Nejznámějším příkladem je příběh Emmy Bovaryové. Emma se hlavní postavou stala už předtím, než jsme začali číst: Flaubert pro ni navrhl celý soukromý svět, kterému mohla vládnout, ale ani to jí úděl nijak neodlehčilo. Je sice přesvědčená, že její role *má* být tou hlavní, zároveň se ale nemůže zbavit rozčarování, že se ocitla ve špatném příběhu. Paní Bovaryová je Legrandin ve světle reflektorů. Musí se přizpůsobit své situaci, aniž by na to byla vnitřně připravená. Hlavním úskalím navíc zůstává, že její příběh navíc vyžaduje zcela jinou hrdinku, než kterou ona sama je.

Se svými přepjatými očekáváními a emocemi, vygradovanými na maximum, tvrdě naráží na realismus francouzského venkova. Na Emmu Bovaryovou můžeme nahlížet tak, jako se vidí ona sama. Jako na silnou ženu, která je nepochopena a musí čelit nepřízni svého osudu. A nebo také jako na vedlejší postavu, která se nešťastným řízením osudu ocitla v hlavní roli. Vysvětlovalo by to její maloměšťáctví a duševní omezenost, což jsou vlastnosti, které si s romantickým hrdinou obvykle nespojujeme. Mimo jiné tím ale ze stránek vystupuje tíha jejího údělu, nesnesitelná tíha hlavní role, kterou mohou unést jen ti *připravení*. Z této perspektivy se čtenáři místo pohrdání nabízí jen soucit.

Ale bývaly chvíle, kdy se jí toto pokrytectví hnusilo. Jímalo ji pokušení utéci s Leonem a pokusit se o nový život; ale vzápětí se před ní otevírala matná propast, plná temnot. [...] Těžce oddechujíc, zůstávala rozbitá a bezvládná; tiše vzlykala a slzy jí smáčely tvář.

“Pročpak to neřeknete pánovi?” tázala se jí služka, když někdy za takové krize vstoupila do pokoje.

“To jsou nervy,” odpovídala Ema; “nic mu neříkej, ještě by měl starosti.”

“No jo,” pokračovala Blažena, “vy jste zrovna jako Guerinka, dcera starého Guerina, rybáře z Polletu, se kterou jsem se seznámila v Dieppe, než jsem přišla k vám. Bývala tak smutná, že jak jste ji viděla na prahu domu, připomínala vám pohřební rubáš přede dveřmi. [...]

Pak se vdala a prý ji to přešlo.”

“Ale já,” řekla Ema, “na mne to přišlo teprve po svatbě.”²

Často se zapomíná na Emmin protipól, který celou dobu příběhu stojí v jejím stínu. Není to ani jeden z jejích extrovertních milenců, ale Karel Bovary, který je dokonalým zrcadlovým

² Flaubert, G.: Paní Bovaryová, přel. M. Jirda, Praha, Odeon, 1966, str. 102

odrazem své manželky. Pokud je Emma Bovaryová vedlejší postavou, která neunesla tíhu hlavní role, u pana Bovaryho je postup přesně opačný, tedy degradace hlavní role na vedlejší. Přináší to s sebou nejen skrytý pocit ukřivděnosti (dobře ji vystihl Jean Améry v knize *Karel Bovary, venkovský lékař*), ale zákonitě i naprosté míjení se s druhým principem, které zapříčinilo nefunkčnost manželství.

Karel Bovary se s rolí druhořadého venkovského lékaře sžil, a pokud i přesto měl nějaké další nároky nebo připomínky, Flaubert jim nedopřál sluchu. Emma byla smířlivostí svého manžela podrážděná a znechucená, aniž by ve svém sobectví zaregistrovala jeho nezpochybnitelnou úlohu ve svém vlastním příběhu. Byl to evidentně Karel Bovary, kdo se na vzniklou situaci „záměn rolí“ adaptoval daleko rychleji a díky tomu mohl sloužit jako podpora citově labilní manželce. Archetyp *paní Bovaryové* by bez jednoho venkovského lékaře nikdy nebylo na čem postavit.

S touto interpretací Karla Bovaryho se na světlo vynořuje celá řada dalších postav, které mají nespornou zásluhu na udržení rovnováhy literárního světa. Často jsou v důsledku natolik podstatnou částí knihy, že by se bez nich text rozsypal jako hromádka karet. Paní Bovaryová není zdaleka jedinou postavou, která svůj hlavní part neodehrála tak zcela bez pomoci. Vychází najevo, že značné množství *hrdinů* není schopné příběh odvyprávět bez podpůrné postavy, která je usměrňuje v jejich chování a v případě potřeby sama ze sebe stvoří záchrannou síť.

Jednou z takových postav se stala například Elinor z románu *Rozum a cit* britské autorky Jane Austen, jejíž rozvaha, stejně jako vysoká míra empatie, ostře kontrastují s emocionální zbrklostí Elinořiny mladší sestry Marianne. Přitom je to Marianne, která nese všechny atributy ideální hlavní hrdinky románu z přelomu 18. a 19. století: především krásu a vášnivě prožívání citových zvrátů. To s sebou ovšem samozřejmě přináší také zranitelnost a netrpělivost, která by – nebýt Elinor – nedovolila příběhu se postupně vyvíjet a ve finále přirozeně vygradovat.

Ke konci románu se Marianne dostane nezbytného „prozření“: rozum a cit se nevyklučují, dokonce spolu mohou symbioticky koexistovat a vyvažovat se. Čtenář si, stejně jako samotná Marianne, uvědomí a plně docení důležitost Elinor. Někde vzadu se ale skrývá nepříjemné poznání, že je to právě Elinořina uvědomělost, její ohleduplnost a srovnanost, která z ní udělala vedlejší postavu. Přestože totiž většinu příběhu nahlížíme z pohledu Elinor, čtenářovo napětí udržuje víceméně Marianina dějová linka. Smutné zjištění, že nepostradatelnost v příběhu automaticky nezaručuje čtenářskou atraktivitu, si ale Elinor odbyla dlouho před prvními stránkami románu. Svým životem, pevně ukotveným v zemi, je důkazem toho, že opravdovým hrdinstvím je často ochota hlavního hrdinu pouze podepřít a svůj vlastní příběh nechat ležet stranou.

Takový osud sdílí mnoho literárních postav. Velká část z nich navíc nedobrovolně, což do příběhů samozřejmě přináší další konflikty, odstupňované od pouhého hašteření až po šířavou závist. Ochota podpírat roli na výsluní pozornosti je výsadou jen některých. Obdařený je jí mimo jiné Gončarův Zacharov, věrný sluha apatického Oblomova. Tragédií Oblomovova příběhu totiž není věčná letargie, ale zásadní nepochopení jeho životního tempa všemi, kterými je obklopen – všemi, až na Zachara.

Krásná Olga i obdivovaný Štolc mají o Oblomovově životě vlastní představy. Snaží se ho přetvářet podle ideálního obrazu a na jeho podivnosti shlížejí se shovívavostí, aniž by je brali

jakkoliv vážně. Jsou to právě oni dva, kteří podporují identitu Oblomova jako „zbytečného člověka“. Ve vztahu k nim je totiž opravdu zcela nepotřebným doplňkem, pouhým důkazem jejich vlastní životaschopnosti a odhodlání. Zachar je jediným člověkem, který má pro Oblomovovo umdlévající životní tempo pochopení. Nezaměňuje jej s leností ani hloupostí. Ačkoliv parazituje na jeho majetku a nikdy neupustí od přezíravého tónu, hluboké a posmutnělé ticho Oblomovky respektuje a chová k němu úctu.

Jakmile ale Zachar zmizí ze scény, jeho osobní život se rozplyne ve tmě. Celá jeho postava je definována pouze ve vztahu k Oblomovovi – Zachar nabývá největšího objemu při konverzačních scénách v zaprášené ložnici, jakmile se však Oblomov vydává do dynamického a proměnlivého světa, Zacharovy obrysy postupně slábnou. Znamená to, že postava Zachara je jen účelovou rekvizitou bez jakéhokoliv dalšího opodstatnění? Gončarov jistě umístil Zachara do děje na strategické místo, jako „postavu k podpírání“. Zároveň ale nelze popřít, že samotný Zachar tuto roli přerostl. Ve svém obdivném zesměšňování a dobromyslné jízlivosti se stal něčím, s čím by sebestředný Štolc – a asi ani samotný Oblomov – rozhodně nesouhlasil: Oblomovovým nejlepším přítelem.

„Nerad bych odtud odejel od jeho hrobu! Živitel náš v něm leží, Ilja Iljič,“ zaúpěl Zachar; „dnes jsem si na něj vzpomněl, Bůh mu dej království nebeské! Takového pána nám Hospodin vzal! Jen lidem k radosti žil, sto let měl zůstat naživu...“ vzlykal i mluvil Zachar: „Však dnes jsem byl na jeho hrobě; jak tam v tu stranu přijdu, první moje cesta vede tam. [...] A tak se někdy zamyslím, všechno kolem utichne a zdá se, jako by volal: ‘Zachare! Zachare!’“³

Není to jediný případ zvláštní literární smyčky, ve které se *nejlepší přátelé* stávají jen zkouškou osobnosti a obyčejné postavy nejlepšími přáteli.

Hlavní hrdinové to přitom nemusí vůbec tušit.

Je to případ čarodějky Parvatí z Děti Půlnoci Salmana Rushdieho, která za hlavním hrdinou Salímem neochvějně stojí, aniž by jí samotné v šestisetstránkovém Salímově monologu připadlo víc než půl kapitoly. Je to případ čínského kuchaře Leeho v románu Na východ od ráje Johna Steinbecka – jeho nedocenitelnou úlohu si stárnoucí Adam Trusk uvědomí až na samém konci.

Oblomovův rod nemá pokračovatele: jeho jediného syna adoptuje na konci románu Štolc, aby z něj vychoval přesný opak otce. Přesto se Oblomov stává literárním archetypem, což logicky vyzývá k úvahám: kolik dalších *Zacharů* se vydává za pouhou rekvizitu a čeká na své

³ Gončarov, I. A.: Oblomov, přel. P. Voskovec, Praha, Vyšehrad, 1951, str. 665

odhalení? Důvod těchto tajných, jednostranných přátelství zůstává navíc pro čtenáře záhadou. Záhada je ostatně osvědčeným hnacím motorem zvědavosti.

Nevyjasněnosti nechávají logicky prostor dohadům a vlastním interpretacím, které dělají příběh mnohem přitažlivějším. U hlavních hrdinů se ale tohoto prostoru často nedostává, protože nám autor zprostředkovává exkluzivní náhled do jejich myšlenek, vysvětluje pohnutky jejich jednání a zaznamenává každou změnu nálady. U vedlejších postav je naopak místa pro spekulace víc než dost. Obzvláště lákavé jsou nedořečené konce jejich příběhů, které přetékaají přes vlastní stránky knihy. Někdy o tak velký kus, až to budí údiv.

Na první pohled tento nesouměr působí jako neschopnost spisovatele vměstnat všechny příběhy do určitého množství odstavců. Při bližším zkoumání ale vychází najevo, že právě tato neschopnost je důkazem skutečného nadání.

Životnost hlavních postav se nezřídka smrskne na dokončení jejich vlastního příběhu a „štafetu“ potom přebírají *ti druzí*. Do jaké míry jsou jejich další osudy zajímavé, závisí na uvěřitelnosti, kterou se autorovi podařilo jim vdechnout. Jedině trojrozměrné vedlejší postavy jsou schopné přežít hlavního hrdinu – a jedině talentovaný autor dokáže stvořit příběh, který přesahuje stránky knihy.

Nesmrtelným mistrem *nedokončených* her zůstává už po staletí William Shakespeare. Během své fascinující kariéry u alžbětinského a jakubovského dvora napsal desítky neuvěřitelně přesvědčivých vedlejších rolí. Mnohé z nich se už za jeho života staly legendami, kterým v žilách koloval inkoust. Publikum Shakespeareovy vedlejší postavy milovalo, často na úkor hlavních postav. Patrné je to zejména u komedií, kdy Shakespeare propůjčil humor celé řadě drobných poskoků, mudrlantů a služebníků, kteří si nenechali ujít jedinou příležitost ke kousavé poznámce.

Své by o tom mohli vyprávět například kníže Orsino a hraběnka Olivie z komedie *Večer Tříkrálový*, jejichž vlastní hra se celé roky hrála pod taktovkou (a dokonce jménem) nesnesitelného hraběčína správce Malvolia. Ačkoliv ho v roce 1623 diváci oceňovali zejména pro žluté punčochy se zkříženými podvazky a směšnou nadutost, v novodobých interpretacích vychází na světlo Malvolio spíš jako polotragický hrdina.

Za hlavní komickou postavu byl považován Malvolio a hra byla stále velmi populární – i když se často hrály spíše její adaptace s přidanými písničkami. V roce 1823 byla v Londýně uvedena inscenace, která znamenala předěl. Robert Bensley zde ztvárnil Malvolia novým způsobem. Kritik Charles Lamb napsal: „[...] Jeho nadutost byla obrovská a pompézní, člověk si však nemohl být jistý, že je neopodstatněná.“ Od té doby se Malvolia snažili vypodobnit jako tragickou postavu přesahující hranice směšnosti i další umělci. Atmosféra hry tím ještě potměněla, takže herci i režiséři se musejí o to víc snažit, aby vyvážili okamžiky marné a zoufalé touhy a hravého vtipu.⁴

⁴ Dunton-Downer, L. & Riding, A.: Shakespeare a jeho svět: přel. L. Johnová, Praha, 2006, Euromedia Group, str. 256

Vynořila se tak na světlo problematika vedlejší postavy, jenž byla celá desetiletí chápána jako pouhý komediální doplněk, aniž by se někdo skutečně zamýšlel nad jejím příběhem, který vůbec není tak jednoznačný. Není náhodou, že *Večer Tříkrálový* z roku 1601 těsně předchází Shakespearovým tzv. problémovým hrám.

V „komediích“ *Troilus a Kressida*, *Dobry konec všechno spraví* a *Něco za něco* se žertovná stránka znepokojivě mísí se skutečně závažnou otázkou morálky, pochybnostmi o lidské spravedlnosti a neurčitým závanem smutku, který prostupuje všemi dialogy. Problémové hry s sebou navíc přinesly i problémové postavy s mnohem temnějšími stránkami osobnosti, než je pouhá škodolibost. Jejich soukromé osudy se staly daleko komplikovanějšími. Konec hry přestává být synonymem rozuzlení, protože i po spadnutí opony zůstává ve vzduchu viset pocit nevyřikávané ukřivdění, zklamání a pochybností.

Jsou to právě tato Shakespearova díla, která podle mého názoru dala vzniknout nejvěrohodnějším literárním postavám. Postrádají totiž ještě ve svých osudech vznešený úděl tragédie, zároveň už přesáhly hranice komedií, kde k životnímu nadhledu stačí cynismus královského šaška. Jejich jednání často prozrazuje bezradnost; impulzivní rozhodnutí s sebou přináší tvrdé důsledky a dobrý záměr už není omluvou pro přešlapy.

Hra s ironickým názvem *Dobry konec všechno spraví* ústí ve *šťastném* shledání, žádné z vystupujících postav se však nedostane úplného zadostiučení. Bertram získává ženu, kterou se teprve musí naučit milovat - jeho manželka Helena muže, jenž jí sebral všechny iluze. Diana, obdivovaná pro svou cudnost, se bez váhání propůjčila k ponižující „postelové záměně“; nadutý Parol, ochotný všechny zradit, se v závěru vrací ke dvoru. Ani ve hře *Něco za něco* nedojde k závěrečné katarzi. Zarážející je lehkost, se kterou kníže Vincentio i chladný Angelo žonglují s osudy dalších postav. Bizarní prolínání smrti, chlípnosti a mravního pokrytectví vede v důsledku k tomu, že morálka většiny postav utrpí vážné trhliny. Isabela, Vincentio s Anjelem i ostatní opouští světlo jeviště, aby se v soukromí potýkali s pokračováním svých příběhů.

Díky její ambivalenci není možné hru definitivně ukončit, což Shakespeare dobře věděl. Místo neuspokojivé tečky v půlce věty tedy zvolil metodu nedoříkávání, čímž i z bočních dějových linek stvořil samostatné kapitoly. Jeho nedokončené příběhy, které u problémových her vynikají víc než kde jinde, potvrzují fakt, že právě díky nejasným vyhlídkám jsou osudy vedlejších postav čtenářsky často daleko zajímavější.

JAK SE POZNÁ HLAVNÍ POSTAVA?

Zdá se to být dokonce spravedlivé: hlavní hrdinové uzurpují prostor knihy, ti vedlejší zase naši představivosti. Křehká rovnováha je narušena ve chvíli, kdy se ústřední postavě navíc dostane privilegia nedoříkávání – co s hrdinou, jehož příběh *navíc* přesahuje popsané stránky? Diplomatically se problém už tak vratké čtenářovy pozornosti rozhodl vyřešit Lev Nikolajevič Tolstoj. V roce 1877 se tak v jeho románu najednou ocitla ne jedna, ale rovnou tři paralelní dějové linky, které na sebe přirozenou cestou nabalovaly další.

To, co původně mělo být odsouzením nevěrné Anny Kareniny, se vzápětí rozlilo v celé spektrum vzájemně propojených osudů, které Tolstoj rozpletl až v samém závěru.

Všechny příběhy jsou dovyprávěny a každá věta je zakončena tečkou. Mohlo by se to zdát jako spravedlivá bilance. Rovnostářský příděl prostoru na seberealizaci s sebou ale nese jiné úskalí: kdo je tady vlastně hlavním hrdinou?

Fakt je totiž ten, že samotná Anna – navzdory teatrálním výstupům a pohnutému osudu – první roli neobhájila. Stala se hlavní a vedlejší postavou zároveň, komparzistkou ve vlastním představení. Stejně tak i Vronskij, Levin a další. V řetězcích se dějových linkách Tolstoj čtenáři skutečně nenabízí žádné vodítko, podle kterého by měl hlavní postavu identifikovat. Všichni jsou zajímaví a rozervaní; všichni ustrnou jako sochy na poslední straně knihy. Je možné, že v jednom z největších ruských románů vystupují pouze samé vedlejší postavy? Kolik takových příběhů vlastně ve skutečnosti existuje?

Je celý „institut hlavního hrdiny“ jen umělý konstrukt?

Ti, kteří si bez sebemenšího zaváhání mohou připsat zásluhy za hlavní roli, jsou totiž často jen kopii zavedené literární šablony. Mám na mysli zejména obehnané, téměř klišovitě schéma „ústřední hrdina + jeho pomocník“, které je skutečně možné odhalit v nejrůznějších podobách: od vševědoucího Sherlocka s nezbytným (a neustále se podivujícím) dr. Watsonem po boku, až po oslnivého Gatsbyho a jeho tichého obdivovatele Nicka Carrawaye, i když příkladů těchto „obkreslených“ schémat se jistě najde bezpočet.

[...] Z tohoto hlediska nás zajímá ještě jeden typ – postava jako aluze proslulé literární postavy. U postavy budované „podle vzoru“ se oslabuje její „autentický“ původ ve prospěch původu literárního, postava se prezentuje jako variace, modifikace a modalizace známé literární postavy. Její subjektivost není sice hypotetická, ale je zčásti literární, postavou prosvítá její model jako určitá apriorní konstrukce, k níž postava zaujímá vztah.⁵

⁵ Hodrová, D.: ...na okraji chaosu (Poetika literárního díla 20. století), Praha, 2001, Torst, str. 652

Zrovna kořeny těchto tradičních dvojic ale sahají hluboko do dějin literatury.

V roce 1605 do světa vratkým krokem vyrazila dvojice bezmála legendární; neodolatelný blázen a samozvaný rytíř Don Quijote se svým nerozlučným sluhou, mrzutým Sancho Panzou. Je nutné podotknout, že ačkoliv byl hrdinou v pravém slova smyslu, Quijote si čtenářského pochopení dvakrát neužil. Cervantesův román víceméně zaznamenává jen sled jeho ztřeštěných dobrodružství, která probíhají podle stále stejného schématu.

Ať už jde o boj s větrnými mlýny nebo záměnu venkovské hospody s královským palácem, Quijote naráží na posměch a nedůvěru okolí a je na věrném Sanchovi, aby odvrátil nebo aspoň zmírnil následnou katastrofu. Je to on, který – navzdory občasnému chvástání nebo směšné přemoudřelosti – svou uzemňující skepsí získává sympatie publika.

Samotný rytíř je spíš objektem pohrdání a jízlivých narážek, v lepším případě shovívavého soucitu, který jeho osobnost degraduje na sentimentální žvanění blázna. Pokud ale Quijota opravdu vnímáme jen jako politováníhodného šaška, uvězněného ve vlastní hlavě, začne se nám někde kolem dvacáté kapitoly podsouvat neodbytná otázka: proč vlastně Sancho Panza Quijota stále následuje?

Víme docela přesně, čím Sancho byl, než se vydal na Quijotovu krasojízdu španělským venkovem. Sancho Panza byl totiž docela bezvýznamnou nulou, navzdory veškeré své „normálnosti“. zcela bez vyhlídek na smysluplný život. Když se potom ujal Quijota (nebo se Quijote ujal jeho?), vcelku předvídatelný osud se rázem proměnil v dobrodružnou cestu.

Sancho Panza ale není *zacharovský* typ „nejlepšího přítele.“

Jeho přátelství nebylo jen fascinací Quijotovými výmysly, ale tkvělo v čemsi mnohem podstatnějším. Možná to byla touha po něčem hlubším, než je pouhý cynismus – možná obdiv vůči Quijotově nezlomné vnitřní integritě. Je jisté, že v samém závěru už o rytířově poslání ani v nejmenším nepochyboval. Pravdou totiž zůstává, že Don Quijote de la Mancha prožil ta nejfantastičtější dobrodružství; a nic na tom nemění fakt, že ani jedno z nich se reálně neodehrálo. *Dobrodružství* je totiž cestou myslí, překonáváním vnitřních překážek a bílých míst na mapě duše. Don Quijote si své drobné, křehké dobrodružství nechránil pro sebe, ale nabídl je velkoryse na dlaní celému světu. Když se potom na samém konci roztříštilo, Quijote zemřel vyčerpaný a prázdný.

Sancho Panza tohle celé ale pochopil. Paradoxně to není on, který Quijota opouští ve tvrdém, nelítostném světě, ale naopak. Pro Sanchu již není možné se vrátit na začátek knihy; není to ostatně ani jeho začátek, neboť Sanchův příběh začíná ve chvíli, kdy Quijotův končí.

Zdá se tedy, že ačkoliv jím budou následující události navždy poznamenány, důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha zůstává jen úvodní kapitolou v Sanchově vlastním dobrodružství. Hlavní postavou románu *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha* je tedy zřejmě Sancho Panza. Don Quijote nadále zůstává bludným rytířem, který navzdory svým obavám v závěru své poslání splnil – a nám čtenářům nezbývá než hádat, kam povedou další Sanchovy kroky. Co ale tato inverze rolí v důsledku znamená pro čtení knihy?

Pokud totiž připustíme, že hlavní postavou se stal Sancho Panza, musíme se tím i smířit s nepříjemným pocitem „špatného načasování“, kdy se pokračování Sanchova příběhu už rozplývá v mlze. Do textu se tím přimíchává nezvyklá perspektiva autorovy omylnosti, se kterou zvolil časový úsek vyprávění. Čtenář do něj očividně vstupuje příliš brzy: stačilo by přitom začít číst od Quijotovy smrti a o rozdělení rolí by nebylo pochyb. Pokud si tuto myšlenku propojíme se Shakespearovým nedoříkáváním, máme před sebou víc než znepokojivou vizi nekonečných příběhů, ze kterých vidíme jen nepatrný výřez, jenž se nám autor rozhodl zprostředkovat. Hlavní a vedlejší role se tím pádem proměňují podle chvíle, ve které čtenář do příběhu vstoupí – načasování určuje, jestli Sancha poznáme jako vesnického burana nebo potulného dobrodruha; Annu Kareninu jako nešťastnou rozervanou duši, nebo jen vybledlou vzpomínku dávného petrohradského skandálu.

Čtenář je navíc do autorem zvoleného časoprostoru vtáhnut víceméně nedobrovolně, bez schopnosti ho jakkoliv ovlivnit (tedy pochopitelně až na možnost knihu docela zavřít). Zbývá jen domýšlet, co se zrovna děje mimo záběr, který jsme nuceni sledovat. To může být jak napínavé, tak rozčilující. Každopádně se tím definitivně promění „třídění“ postav na hlavní a vedlejší; jednoduše proto, že hlavní hrdinové se ve světle reflektorů zřejmě ocitli tak trochu náhodou a nikdy nevíme, kdo další zrovna čeká za rohem.

Tato teorie by vlastně mohla objasnit, proč se mezi literárními hrdiny obecně vyskytuje tolik podivných, v horším případě nesnesitelně nudných figur. Když autor natáčel příběh z různých úhlů a jeden se mu zalíbil, zrovna se ocitli v záběru. Oklikou se tak znovu vracíme k neúnosnému napětí paní Bovaryové nebo k Oblomovovi, jenž mohl být docela komickou vedlejší postavou, kdyby se zrovna (ke Štolcově smůle) Gončarov nerozhodl vyprávět příběh z jeho úhlu pohledu.

S podobným „rozmarem“ autora se potýká i moje oblíbená literární postava domovnice Renée z francouzského románu S elegancí ježka Muriel Barberyové. Renée je něco k šedesáti a má pár kilo nadváhu, stejně jako její kocour Lev, se kterým sdílí svůj omšelý byt v přízemí luxusní rezidence. Dokonale naplňuje obecnou představu mrzuté, buranské domovnice: až na to, že tak činí naprosto úmyslně. V soukromí tráví čas s Mahlerem a Mannem a veškeré atributy domovnictví, jako nevábný zevnějšek, odporné výpary z kuchyně a permanentně běžící televize, mají jen maskovat její hlad po vzdělání a lásku k umění.

Málokdy jsem k lidem příjemná, ačkoli vždy jedním ve vší slušnosti. Proto mě nemají rádi, ale přece jen mě tolerují, protože přesně odpovídám tomu, co obecné společenské vědomí označilo paradigmatickým domovnicím. A protože domovnicí jsem, stala jsem se jedním z mnoha ozubených koleček, která roztáčí velkou iluzi světa, podle níž má život smysl, který se zdá být lehce rozluštitelný. A protože je někde napsáno, že domovnice jsou ošklivé, staré a nevrle, tak na tympanonu stejně pitomého nebe musí být velkými žhnoucími písmeny také vypáleno, že domovnice mívají tlusté náladové kočky, které se celé dny ospale povalují po polštářích v háčkovaných povlacích.⁶

Je to mimochodem právě ona, která mě přivedla na nepostradatelného pana Legrandina, který se stal výchozím bodem této eseje. Renée se před okolním světem schovává ve své ochranné bláně, vyrobené z prezíravosti a předsudků jejích bohatých nadřízených, jenž jí umožňuje zakonzervovat svůj život přesně v tom řádu, jaký jí samotné po celá léta vyhovuje. Tuto idylu ovšem poněkud naruší fakt, že se Renée – doslovné ztělesnění okrajové role – rázem stává hlavní postavou a vypravěčem v jednom. Z jejího příběhu i přes znatelný životní cynismus proniká zvláštní nejistota: nejistota člověka, který není zvyklý volit slova pro posluchače. Jejím opakem je dvanáctiletá Paloma, obyvatelka toho samého domu, ve kterém Renée pracuje. Paloma je skálopevně přesvědčená o své vlastní výjimečnosti a o absurditě života své

⁶ Barberyová, M.: S elegancí ježka, přel. P. Christov, Brno, 2008, Host, str. 13 - 14

povrchní rodiny – proto se rozhodne spáchat sebevraždu, o čemž ostatně čtenáře nezapomíná průběžně informovat.

Sebestředná Paloma i nedůvěřivá Renée v průběhu knihy projdou osobním vývojem, který jejich další osud od základu promění. To je ale nyní překvapivě vedlejší: mnohem důležitějším faktem zůstává, že stačilo jen málo a jejich příběh by se odehrával „mimo záběr“, zatímco teď nám pro změnu uniká zase nějaký jiný. Důsledkem takového uvažování je jednak snaha nahlédnout „za oponu“, za druhé potom závrat z nekonečného množství nevyslyšených příběhů. Obojí přidává textům na hodnotě a pomáhá prohlubovat a zintenzivňovat jejich vnímání.

Nekončící, větvičí se řady příběhů, které ale můžeme lidským zrakem nahlížet jen z jednoho úhlu, jsou i jedna z možností, jak číst Ovidiovy Proměny. V nich už se spíš než o cokoliv jiného jedná o volné přelévání forem – slzy Héliooven se mění v jantar, trojská královna Hekabé ve psa a Midásovo království v čisté zlato.

Je to svět, kde se organické i neživé prvky prolínají se zvláštní svobodou. Je to svoboda Talóa, svrženého Daidalem z věže, jenž se v poslední vteřině pádu promění v čejku. Je to přání Myrrhy, která touží být zbavena života, ale děsí se říše mrtvých, a tak se mění v myrrhový strom.

Proměny vyprávějí desítky příběhů, které se nezávisle a souběžně vyvíjí. Zatímco zoufalý Apollón, z jehož Dafné v poslední chvíli závodu začaly rašit vavřínové větve, šílí žalem, Péleus svou Thetis, mění se v tygra i strom, spoutá a vytrvá, dokud proměny neustanou a ona se nestane jeho ženou. Zdá se být přirozené, že se jejich divoký závod prohnal kolem Syrinx, která se na svém vlastním útěku před Panem proměnila v rákos; že Dafné mohla klopýtnout o kámen, jenž kdysi býval vlkem. Svět Proměn je ostatně plný dýchajících kamenů a unavených tůní; lkajících ptáků a závistivých soch. Je to svět, kde se mísí voda s vzduchem a hlinou a vytvářejí dohromady vibrující, životadárnou směs, jenž smrt vytěsňuje naprosto samozřejmým způsobem.

Absence definitivního konce může být hořkým utrpením bez naděje na vysvobození, jako v případě Aisaka, který, proměněn v potápku, bez ustání nalétává na hladinu moře ve snaze utopit se. Pro jiné se naopak stává blaženým výdechem, který trvá věčně – například láska Filémona a Baucis, jejíž kořeny násilím vyrval až Faust. Jisté je, že s absencí smrti zaniklé příběhy přestávají mizet z dosahu, ale naopak volně prostupují těmi dosud existujícími a přirozeně je dopňují.

Téma přelévání a proměnlivosti Ovidiova světa se zdá být nesouvislou odbočkou, je však překvapivě logickou odpovědí na otázku hlavních a vedlejších postav. Myšlenka natáčení příběhu z mnoha úhlů pohledu, které proměňují rozdělení rolí, je tady totiž dovedena do důsledku a dílčí příběhy splývají v jeden komplexní.

V úvodu jsem položila otázku, jaká je vlastně role vedlejších postav. Nyní už jsme ale dospěli do fáze, kdy se třídění literárních postav na „hlavní“ a vedlejší“ zdá být příliš zjednodušující. Ukazuje se totiž, že postavy, které jsme při čtení pokládali za vedlejší, se možná jen uvolily doplnit mozaiku „ústředního“ příběhu, aby se potom opět vrátily k vlastnímu životu.

Postava, tento zvláštní komplexní motiv, může dokonce opustit hranice díla a vstoupit do děl dalších, aniž tu máme na mysli románové cykly typu rodinných ság. [...] Z románu do románu migrují postavy Faulknerovy. Strýc Pepin prochází celou řadou Hrabalových děl.

V Marquézových Sto rocích samoty (1967) putují románem nejen postavy z jiných autorových děl, ale i postavy z děl jiných autorů.⁷

Karel Bovary nebo Oblomovův Zachar tak vůbec netrpí přehlížením nebo ústrky, mnohem spíše prostorovou a časovou omezeností čtenáře, který je, narozdíl od autora, limitován textem a ne jen hranicemi příběhu. Úloha vedlejších postav je jistě nepostradatelná, ať už jde o nutnost podepřít hlavní postavu, upozadit se (jako Elinor) nebo naopak převzít slovo (jako Renée). Není ovšem úlohou samotnou.

Jedinou připomínkou k mnohotvárnosti vedlejších postav zůstává už zmiňované schéma „ústřední hrdina + jeho pomocník“. U něj narážíme na nepopiratelnou účelovost boční role, která ale zdánlivě do příběhu nepřináší nic navíc. Don Quijote a Sancho Panza se tomuto problému vyhnuli obloukem, když se ukázala inverze jejich rolí a Sancho se rázem stal hlavní postavou. U zbytku jim podobných dvojic už ale řešení není tolik jednoduché; nebohý dr. Watson může jen sotva doufat, že po Sherlockovi převezme vedení a Nick Carraway Gatsbyovy opulentní večírky reflektuje z psychiatrické léčebny.

Pokud se někomu kdy podařilo stvořit nesmrtelný zdroj, na který odkazují všechny další dvojice, byl to Denis Diderot v románu *Jakub fatalista*. Potkáváme se zde opět s quijotovskou tematikou nekonečného putování dvou bloudů, kteří ovšem cestují s harmonií a souladem, jehož Quijote se Sanchou nikdy nedosáhli.

⁷ Hodrová, D.: ...na okraji chaosu (Poetika literárního díla 20. století), Praha, 2001, Torst, str. 526

*Diderot svůj román „Jakub fatalista“ založil na dialogu sluhy a pána. [...] Román je udělán jako katechismus: pán se táže a sluha odpovídá, ale odpovídá nečekaně, říká něco, co nebylo zvykem poslouchat při dřívějších vztazích. [...] Jakub je chytřejší než jeho pán, vidí bezprostředněji. Sluha vytlačuje svého pána.*⁸

Jakubova výřečnost je nepřehlédnutelná a rozpínavá, vytlačuje jeho pána ze sedla, spolyká čtenářovou pozornost. Nikdy ale nevybočí ze zavedeného pořádku: pán se ptá a on odpovídá. Jakub sám se stal odpovědí; někdy přehnaně dlouhou, vyčerpávající, provokující – ale stále jen odpovědí. Aby mohla existovat, musí nejprve přijít otázka.

Co říkali? Pán neřikal nic; a Jakub řekl, že jeho kapitán říkával, že všechno dobré i zlé, co se nám přihodí tady na zemi, je psáno tam nahoře.

Pán. „To je velké slovo.“

Jakub. „Můj kapitán dodával, že každé kulce vystřelené z pušky je určeno, koho má zasáhnout.“

Pán. „A měl pravdu...“⁹

Jejich dialog se stal natolik provázaným, až nápadně připomíná středověké rozhovory Duše a Těla. Také Jakub a jeho pán se stali nerozlučitelnými, i kdyby už jen z fyzické potřeby: tak, jako duše nemá mimo těla kde přebývat, tak i otázka zůstává bez odpovědi bezcílně viset ve vzduchu (a naopak.) Na konci jejich putování zjišťujeme, že Jakub a pán bezděky splynuli v jedno. Objasňuje se tím záhada „dvojcí“, které jsem zmiňovala výše – a které žádnými dvojcemi nebyly. Sherlock a Watson nebo Carraway s Gatsbyem prostě dohromady vytvářejí kompaktní literární postavu, která se jen v příběhu rozlomila na dvě části.

Diderotův Jakub se stal očekávanou tečkou po Legrandinově otazníku: obrysy vedlejší postavy vyplnil do té míry, že přetekla a rozpíla se v prostoru té hlavní.

V úvodu této eseje jsem si položila několik otázek, které měly za úkol lépe definovat sílu vedlejších postav a jejich úlohu v textu. Nejpodstatnější otázka ale zůstala doposud nezodpovězená: co vlastně sdělují čtenáři?

⁸ Šklovskij, V.: Próza (úvahy a rozbor) – Sterne a jeho svět, přel. J. Zumrová, Praha, 1978, Odeon, str. 18

⁹ D. Diderot – Jakub fatalista, ukázka z webu <http://www.cesky-jazyk.cz/citanka/denis-diderot/jakub-fatalista-a-jeho-pan.html>

TEČKA PANA LEGRANDINA

Věřím tomu, že literatura není jen okrajovým vlivem v našich životech, ale prostupuje námi docela stejně jako cokoliv jiného, čím jsme živi. Věřím ale také tomu, že literatura není tvořena autory nebo jejich čtenáři, ale v první řadě příběhy. Je lehké zapomenout, že skutečné příběhy nejsou jen potištěným papírem; a právě vedlejší postavy nám to neustále připomínají. Tím, že se jejich osudy rozplývají v neznámu na začátku i konci; tím, jak čtenáře usvědčují z jeho omezenosti a nutí ho překračovat limity vlastní představivosti. Věřím tomu, že vedlejší postavy jsou naprosto esenciální složkou každého příběhu, dokáží ho usměrnit i vygradovat, podpořit hlavního hrdinu nebo naopak včas zmizet. Zároveň ale věřím tomu, že pojem „vedlejší postava“ je nepřesný a ve své podstatě zbytečný.

Žádné vedlejší postavy totiž podle mě neexistují.

V samotném závěru této eseje jsem dospěla ke zjištění, že *skutečný* příběh se bez nich docela dobře obejde. Nejlepší autoři – podle mého názoru – vytvořili dílo jen z hlavních postav, a jednu nebo více potom natočili blíže k jevišti. Nic víc, nic míň. Myslím, že natolik sofistikované součásti příběhů, jako jsou vzpomínky, tajemství, křivda nebo melancholie, nemohou stát na tak plochých a vratkých konstrukcích, jakými jsou „postavy – rekvizity“. Když má příběh skutečně *růst*, je potřeba ho zakořenit v nepatrných mikrokosmech každé dílčí postavy, i když to jsou třeba jen útržky dalších, jiných příběhů.

Každá postava tedy hraje hlavní roli – třebaže ne v tom zlomku příběhu, který čteme právě my, ale kdesi mimo náš zrak. „Vedlejší“ postavy nám pomáhají nezapomínat, že svět mimo záběr není neexistující, jen neviditelný.

A v neposlední řadě věřím tomu, že pokud toto zjištění někomu udělalo radost, byl to pan Legrandin.

Soupis literatury:

Prameny:

- Proust, Marcel: Hledání ztraceného času – Svět Swannových, přel. P.Voskovec, Praha, Rybka Publishers, 1979, str. 115
- Flaubert, Gustave: Paní Bovaryová, přel. M. Jirda, Praha, Odeon, 1966, str. 102
- Gončarov, Ivan Alexandrovič: Oblomov, přel. P. Voskovec, Praha, Vyšehrad, 1951, str. 665
- Barberyová, Muriel: S elegancí ježka, přel. P. Christov, Brno, 2008, Host, str. 13 - 14
- Diderot, Denis: Jakub fatalista, ukázka z webu <http://www.cesky-jazyk.cz/citanka/denis-diderot/jakub-fatalista-a-jeho-pan.html>

Odborná literatura:

- Dunton-Downer, Leslie & Riding, Alan: Shakespeare a jeho svět: přel. L. Johnová, Praha, 2006, Euromedia Group, str. 256
- Hodrová, Daniela: ...na okraji chaosu (Poetika literárního díla 20. století), Praha, 2001, Torst, str. 652 a 526
- Šklovskij, Viktor: Próza (úvahy a rozbor) – Sterne a jeho svět, přel. J. Zumrová, Praha, 1978, Odeon, str. 18