

5. POSTAVA VE VYPRAVĚNÍ

Co jiného je postava než určení děje? A co jiného je děj než ilustrace postavy? Co je obraz nebo román, pokud v nich nejsou postavy? Co jiného v nich hledáme a co jiného v nich nalézáme? Jestliže žena stojí s rukou spočívající na stole a dívá se na vás určitým způsobem, je to pro ni děj. Kdyby to nebyl děj, těžko by se dalo říci, co to vlastně je.

Tak praví Henry James v eseji „Umění prózy“. James zde nedává najevo příliš velké pochopení pro „násilná dilemata“ kritiků ani pro jejich „nepřirozené rozlišování“, jako je například „slavný rozdíl mezi románem a romancí“. (Tento postoj ovšem Jamesovi nebrání činit vlastní elegantní rozlišování, kdykoli se mu zlíbí. Pojednání o postavě nicméně nezahajujeme Jamesovým tvrzením proto, abychom mistra usvědčili z nedůslednosti, nýbrž abychom částečně ilustrovali koncepci postavy obecně.) Ať už James postupuje vědomě nebo nevědomě, všechny své soudy ohledně fiktivní prózy vztahuje na vlastní díla nebo na díla autorů, kteří se mu nejvíc podobali. I děj, který si vybral, aby ilustroval vzájemnou závislost postavy a děje, je děj jamesovský. Žena je jamesovská postava. Klidně by to mohla být Isabel Archerová, Milly Thealeová nebo Fleda Vetchová; a děj samotný by se v Jamesových rukou mohl rozvinout v celou kapitolu, která by stála za pozornost. Co by mohl znamenat ten pohled? Jak daleké významy vyjadřuje poloha té ruky? A tak dále.

Představy ohledně postavy a děje v sobě nesou všichni čtenáři literatury. Tyto představy mají podobu kritérií, jež

čtenář nevědomky bere v potaz a která utvářejí jeho hodnocení literárních děl. A podobně jako Matthew Arnold má každý z nás tendenci vybírat si kritéria velmi úzkého a omezeného druhu. Všechna Arnoldova kritéria nesou známky jeho náklonnosti k veliké vážnosti v umění. Jen málokdo z nás svá kritéria nebo své kritické závěry vystavuje tak veřejně, jak to činil Arnold. Henry James nicméně, přestože neměl nijak v úmyslu nám svá kritéria vnucovat, podrobně vyjádřil svou koncepci románové dokonalosti. Tvrdí, že „dojem reality (přesvědčivost popisu) je pro mne nejvyšší ctností románu — zásluhou, na níž všechny ostatní zásluhy [...] nezbytně závisejí a již jsou podřízeny“. Umění, dodává, „je v zásadě selekce; je to však selekce, která musí být typická, všeobsažná“. Můžeme souhlasit, že tak by tomu mělo být — ovšem v románu. Jamesův pohled — třebaš informovaný, citlivý a vyvážený — je beznadějně románostředný. Jeho Isabel Archerová je postava vystavěná na realistických principech — právě na těch, které sám navrhuje. Co však Vergiliova Dídó? James pochybuje dokonce i o donu Quijotovi a panu Micawberovi jakožto postavách. Jejich skutečnost je „skutečnost natolik vybarvená autorovou vizí, že ať je jakkoli živoucí, člověk se neubrání váhání, má-li ji navrhnout coby model“. To je klíčové přiznání. James se zmítá mezi svým vkusem a svými principy a téměř připouští v charakteristice existenci různých řádů reality. Tím ovšem otvírá cestu onomu „nepřirozenému rozlišování“ jako například mezi romancí a románem. Don Quijote není stejná postava jako Isabel Archerová nebo doktor Lydgate George Eliotové. Je živý, ale není reálný. V donu Quijotovi je více mýtu a fikce než v Isabel Archerové, ve které je zase více mimeze. Ona je typická, on je archetypální. Přesto oba žijí, byť různým způsobem. Tvrdit, že jeden druh charakteristiky je lepší než druhý, by bylo pošetilé. Uznání existence rozdílů je počátek moudrosti.

Například Homérův Achilles je mistrná charakteristika, přestože není ani typická, ani pravděpodobná, ani všeobsažná, ani podrobná. Achilles je nám představován téměř výhradně jako jediný životní aspekt — emoce hněvu. Od počátečního vzývání, kdy básník žádá Múzu, aby zpívala

o Achilleově hněvu (hněv, *menos*, je v originále skutečně prvním slovem básně), až po závěrečný okamžik, kdy se díky Achilleově toleranci a velkorysosti koná Hektorův pohřeb, je jeho charakter neustále představován skrze růst a ústup jeho hněvu a skrze kvalitativní gradace, jimiž tento hněv prochází v důsledku různých provokací. Homérovu charakteristiku lépe oceníme, když podrobně prozkoumáme určitou pasáž. V knize XXI po smrti přítele Patrokla dosáhne Achilleův hněv vrcholu a obrátí se proti Trójanům. Achilles v bitvě zajme Priamova syna Lykáóna, který ho prosí, aby ušetřil jeho život. Achilles na jeho žádost odpovídá:

Nemluv mi o výkupném, ty blázínku, nech si své řeči! Dokavad Patrokla mého den osudný nestihl ještě, v srdci jsem o mnoho víc byl nakloněn Trójany šetřit, dokonce početné z nich jsem zaživa zajal a prodal, teď ale neujde smrti ani jediný, kterého božstvo do rukou vrhne mi snad zde před městem Íliem, žádný z Trójanů všech, a zvláště z vás potomků Priama krále. Proto jen zemři i ty, proč naříkáš takto, můj milý? Zemřel i Patroklos již, ač mnohem byl lepší, než jsi ty! Nevidíš, jaký i já jsem bojovník krásný a velký? Vzácného otce jsem syn, má matka je bohyně mořská, přece však čeká i mne smrt krutá a všemocný osud.¹⁾

Jistě se zde jedná o jeden z velkých literárních okamžiků; a také je to velký okamžik, pokud jde o samu postavu. V ději nastává pauza. Bitva jako by se zastavila — způsobem nanejvýš „nerealistickým“, pokud by se našel někdo, kdo by tomu věnoval pozornost. To ovšem samozřejmě nemůžeme. Jako příbiti přihlížíme konfrontaci dvou mužů. Achilles hovoří. Patroklos je mrtev a Achilleův hněv už se netýká pouhé cti. Když volá po pomstě, je ho jeho hněv hoden, a on je hoden svého hněvu. Je to monumentální hněv. A nehněvá se pouze pro Patrokla, nýbrž také pro sebe sama. Patroklos je mrtev. On sám musí zemřít. Jak tedy může mít kdo jiný právo žít? Tato řeč je promluvou poloboha bojujícího s osobním problémem — proč se on, nadčlověk božského původu, musí sklonit před osudem a smrtí! V úzkém slova smyslu je scéna nerealistická. Erich Auerbach by ji nepokládal za skutečně mimetickou, proto-

1) Homér: *Ílias* (přeložil Rudolf Mertlík), Praha 1980, s. 391–392.

že se nezaměřuje na běžnou lidskou bytost, nýbrž na hrdinu — Achillea. Avšak v určitých velmi důležitých aspektech tato scéna mimetická je. Smrt má platnost pro všechny lidi. Její nevyhnutelnost činí Achillea člověkem právě tak jako hrdinou. Scéna je mimetická také pro svou „pravdivost“. Achilleovi tato slova vyšla u úst, protože to muselo být právě tak a nijak jinak. Nejenže jsou vhodná; vyjadřují jádro postavy způsobem, který je možný jedině proto, že je postava pojata jednoduše. Achilles není žádné bludiště aspektů, do něhož se noříme v postavách Dostojevského; a ani nevykazuje onu mnohočetnost ploch, která nás zaujme na postavách Proustových. Je to jiný řád charakteristiky, monolitický a strohý, ale svým způsobem stejně imponující jako keltské menhiry. V citované pasáži si můžeme všimnout, jak prvky epického amalgámu fungují v praxi. Je zde přítomna historie. Narážky na Tróju a trojskou válku dodávají Achilleovým slovům nádech historičnosti stejně jako zmínka o prodeji zajatců do otroctví. Setkání se však uskutečňuje díky fikci, jež vlastně pozastavila děj a s jasností filmového detailu nám představila konfrontaci dvou jedinců. Konverzace nemá žádný vliv na výsledek bitvy nebo celé války. Fikce se k ní uchýlila jedině proto, aby Achillea a jeho hněv vykreslila tímto mocným způsobem a připravila nás na Hektorovu smrt a závěrečnou konfrontaci mezi Priamem a Achillem. Mýtus je zase přítomen v Achilleově odkazu na jeho božský původ a v ještě větší míře v narážce na jeho osudem předurčenou smrt. Achilles se rozhodl raději žít jako hrdina a zemřít v mladém věku, než aby si užíval dlouhého a klidného života. Osud a bohové se postarají, aby byly obě části dohody naplněny. Vedle této mytické a téměř antimimetické koncepce zde máme slova, která Achilles bezesporu vyslovil jako člověk z masa a kostí. Směs pohrdání a slitování, nepřátelství a soucitu, jež nachází vyjádření v této krátké řeči, je směs velice lidská. Achilleova myšlenka na Lykáóna, na Patrokla a nakonec na sebe sama, myšlenka jejímž ústředním bodem je smrtelnost, je rovněž velmi lidská, přesvědčivostí svého lidství vskutku mimetická; svým způsobem stejně mimetická jako Ježíšovo zvolání na kříži: „Bože můj, Bože můj, proč jsi mne opustil?“

Pojetí charakteristiky, ke kterému Homér přistupuje v tomto detailním záběru Achillea a v celé *Íliadě* a *Odysseji* vůbec, je tedy velmi mocné, přestože nemá nic společného se způsoby, kterých používali James, Proust nebo Dostojevskij. Je to síla spočívající částečně v jednoduchosti. Homér a jiní autoři primitivní hrdinské narativní literatury neaspírají na ony složité struktury charakteristiky, které nalézáme v pozdějších narativních dílech a jež někdy považujeme za jejich základní prvky. Postavy v primitivních příbězích jsou vždy „ploché“, „statické“ a poněkud „neprůhledné“. Neustále se opakující přívlastky formulické narativní literatury jsou příznakem plochosti charakteristik. Odysseus je muž, který nikdy nedojde úhony — nikdy, po celou dobu, co ho sledujeme. V jedné příhodě za druhou, mezi bohy, lidmi i nestvůrami dává tuto vlastnost najevo. Ať situace vyžaduje cokoli — sílu, lstivost, zdvořilost, velkorysost —, on vždy učiní to pravé. Jak si všiml Joyce, snad žádná jiná literární postava není schopná zaujmout takové množství postav. Odysseus je manžel Pénélopy, milenec Kalypsy, otec Télémachy, syn Láerta, válečník, průzkumník, vypravěč, atlet, trpitel, vítěz, prosebník a král. A ve všech těchto situacích učiní vždy to pravé, což mu umožní nejen přežít, ale dokonce i zvítězit. Nemění se a nestárne, leda aby se přetvařoval a zmýlil nepřátele. Nikdy nemusí pro slovo daleko, nikdy není neobratný, nikdy není dokonce ani obyčejný. Stejně jako Achilles je to monolit, přestože možná ne tak masivní. Toho si však sotva všimneme, protože Homér umí se svými monolity velmi dobře manipulovat.

Odysseovou neměnností se zde zabýváme proto, abychom si uvědomili kontrast s Joyceovou verzí Odysseova příběhu, s románem *Odysseus*. Tak málo jako by se změnilo na Íthace během Odysseovy dvacetileté nepřítomnosti; a tak mnoho se odehraje na Eccles Street č. 7 za pouhých dvacet hodin. Když Leopold Bloom sedí v hospodě Davey Byrneho, pozoruje dvě mouchy bzučící přilípnuté na okení tabulce a usrkává burgundského, jeho mysl se proustovským procesem asociace přenesla o celá léta do minulosti: „Skrytým dotekem mi něco připomíná. Tím vlhkým dote-

kem se rozpomenul.“²⁾ A v myšlenkách se přemístí zpět do chvíle, kdy na vrchu Howth s Molly poprvé okusil lásky a vzal si z jejích úst kousek makového koláčku, když v objetí leželi na zemi. „Líbala mě, byl jsem líbán,“ vzpomíná si. A potom uvažuje: „Ona. A já teď.“ A vypravěč nám říká: „Přilípnuté bzučely mouchy.“ Molly a Leopold, po celých dvacet let přilípnutí jako na okamžik ty mouchy, se změnili natolik, že si Joyce může dovolit naplnit jedinou drobnou větu nesmírným patosem: „Ona. A já teď.“ Bloom však není lepší charakteristika než jeho homérský prototyp. Je to jen charakteristika jiného druhu.

Koncept vyvíjející se postavy, která se vnitřně proměňuje, vstoupil do narativní literatury poměrně pozdě. Máme, pravda, různé primitivní motivy, jako je například „málo slibný hrdina“, nešikovný nebo nesmělý mladík, který se náhle změní v heroickou postavu. Tento motiv můžeme nalézt u Mojžíše a Beowulfa a jeho stopy jsou patrné i v nehomérských příbězích o Achilleovi. Toto v zásadě mytické schéma je často použito i u historických postav, jako například v *Kronice Jindřicha V.*, odkud pochází Shakespearova charakteristika prince Hala. Avšak postava, jejíž vnitřní vývoj má klíčový význam, je v naší narativní literatuře až křesťanského původu. Většina předkřesťanských hrdinských narativních děl epického druhu je založena na pojmu nesmrtnosti získané skrze hrdinské činy, jež budou nadále žít v paměti lidstva. Skutečnost, že je Achilles tolik dotčen Meneláovým pohrdáním, vychází právě z tohoto pojetí. Achilles upřednostnil krátký a slavný život před dlouhým životem bez slávy. Má-li být přede všemi ponížen a má-li touto neblahou příhodou utrpět jeho posmrtná reputace, pak vskutku — jakou cenu má sláva? Dokud klade kultura důraz na hrdinský čin a posmrtnou pověst (jako to činila i starogermánská kultura evropská), její literatura se zabývá právě takovými vnějšími atributy člověka. Jakmile však soukromé a osobní vztahy individuální duše k Bohu tento veřejný koncept hrdinské slávy vytlačí, kultura začne rozvíjet literaturu pojednávající o osobních vztazích

2) James Joyce: *Odysseus* (přeložil Aloys Skoumal), Praha 1999, s. 138.

a nakonec i o jiných aspektech vnitřního života. Vždyť Ježíš právě v tomto duchu revidoval přikázání:

Slyšeli jste, že bylo řečeno: Nezcizoložíš. Já však vám pravím, že každý, kdo hledí na ženu chtivě, již s ní zcizoložil ve svém srdci.³⁾

Říká-li Ježíš tato slova, pak celou svou kulturu vede k tomu, aby si více uvědomovala vnitřní život, a vnějších lidských činů tolik nedbala. Ve staré hebrejské literatuře jsme měli příběhy o lidech, kteří se změnili skrze hřích a následné pokání. Příběh o králi Davidovi, který dal zabít manžela Bat-šeby, aby si ji mohl vzít za ženu, je příběh o hříchu a pokání. Je však nahlížen výhradně z vnějšího pohledu:

Jednou k večeru vstal David z lože a procházel se po střeše královského domu. Tu spatřil ze střechy ženu, která se právě omyvala. Byla to žena velmi půvabného vzhledu.⁴⁾

Jak příběh pokračuje, rozvíjí se situace za situací, v nichž jednotliví aktéři musí zažívat ty nejsilnější emoce; vyprávění však postupuje klidným, nerušeným způsobem, jako by si toto vnitřní napětí ani neuvědomovalo. Dokonce i ve výše citovaném verši je krása Bat-šeby prezentována neosobně, jako pouhý fakt, a nikoli z Davidova pohledu nebo v kontextu jeho reakce. V primitivní narativní literatuře, ať už hebrejské nebo helénské, se vnitřní život předpokládá, ale není zde prezentován. Ona neprůhlednost a mlhavost postav však není chybou ani omezením. Je to prostě charakteristický rys. Velká část toho, jak Davidův příběh působí, vychází právě z faktičnosti, s níž je tato násilná a citově vyjatá příhoda vyprávěna. Neprůhlednost charakteristiky působí na moderního čtenáře jako svého druhu záměrná neúplnost a vytváří ironické napětí mezi chladným narativním tónem a živelnými pochody, které si čtenář představuje v nitru postav. Vědomé užití této ironie nazýváme *littes* a považujeme je za základní charakteristický rys germánských narativních děl *Beowulfova* druhu. Ono vědo-

mé užití ironie založené na neúplnosti nepředstavuje však nic víc než skutečnost, že si vypravěči celkovou neúplnost primitivního vyprávění uvědomili. Kritikové, jejichž soudy nesou známky emotivní orientace, mají tendenci přikládat této neúplnosti zvláštní hodnotu a hovoří o ní poněkud nostalgicky jako o „klasické zdrženlivosti“, jenže pokud neděláme něco, co nás vůbec nenapadne dělat, žádná zdrženlivost v tom není. Narativní neúplnost (*posture of understatement*) ve spojení s neprůhlednou a statickou postavou je jednoduše úspěšná narativní formule, která se dobře hodí k primitivnímu vyprávění a ve všech kulturách pěstujících hrdinskou narativní literaturu se rozvíjí jako nezbytný styl.

Niternost křesťanství vyjádřená Ježíšovým prohlášením o cizoložství v srdci otevírá určitou cestu vnímání vnitřního života. Jiné cesty se zřejmě přirozeně vyvinuly z narativních experimentů a působením vlivu nenarativní literatury, zvláště řecké tragédie a pozdně sofistické rétoriky, v literaturu narativní. Křesťanská cesta vedla přes svatého Augustina k alegorické a autobiografické reprezentaci vnitřního života vyvíjejících se postav. Dramatická a rétorická cesta vedla přes Ovidia k vševědoucí dramatizaci klíčových momentů vnitřního života postav v obtížných situacích. Moderní psychologické vyprávění se dá obvykle vztáhnout jak k ovidiovské, tak i k augustínovské tradici.

Vyvíjející se postava se v západní narativní fikci začíná objevovat v okamžiku, kdy se křesťanské koncepty smísily s pozdně keltskými romancemi. Dokonalým příkladem této kombinace je příběh o Parzivalovi, který se ve dvanáctém století velmi pěkně rozvinul v rukou jak Chrétiena de Troyes, tak Wolframa von Eschenbach. Překladatelé nové anglické verze Wolframova *Parzivala* tvrdí, že je to první příběh západoevropské literatury, který vykazuje „vnitřní vývoj hrdiny“. Při přesunu směrem ke křesťanské alegorii podstoupilo toto vyprávění mnoho změn včetně použití specificky křesťanského pozadí pro grál a postupného nahrazení Gawaina Parzivalem v úloze hlavního hrdiny. Avšak nejvýznamnější změnou byla u Chrétiena i Wolframa prezentace Parzivala jako vyvíjejícího se hrdiny. V páté

3) Bible (ekumenický překlad), Mt 5, 27–28.

4) Bible (ekumenický překlad), 2S 11, 2.

Wolframově knize Parzival hovoří o jednom bláznivém činu svého mládí: „Utržil bych si ostudu a opovržení v životě tomto i příštím, kdyby ta paní učinila něco nepatřičného, když jsem jí strhl brož a sebral jí i zlatý prsten. Byl jsem tehdy blázen, ne ještě muž, a v moudrost jsem ještě nevyrostl.“ Řeč tohoto druhu představuje revoluci v charakteristice romance. Od Parzivala je už jen krůček ke Spenserovu Rytíři Červeného kříže. To ovšem neznamena, že dynamická postava činí romanci automaticky lepší, než pokud v ní jsou postavy statické. Wolframův rival Gottfried von Strassburg vytvořil svou velkou verzi *Tristana* téměř současně s Wolframovým *Parzivalem*, aniž by v ní jakkoli použil vývojovou charakteristiku. Křesťanství bylo Gottfriedovi spíše překážkou, než aby mu pomohlo. Jeho postavy jsou v zásadě pohanské, třebaže překryté vrstvičkou středověkého křesťanství. Tradiční příběh žádný růst nebo proměnu postavy nevyžadoval. Prostě to nebylo a není součástí jeho podstaty.

Za povšimnutí stojí, že o postavě je možné pojednávat vývojovým způsobem, aniž by bylo třeba její vnitřní život představovat příliš podrobně. Dokonce i postava jako Parzival je relativně plochá a neprůhledná. Vývojová formulace se týká spíše zápletky než charakteristiky. Postava je sledována dlouhodobě a nezachází se přitom do přílišných detailů; v kontrastu k určitému pozadí je proto změna dobře patrná. Spenser rozkládá lidskou duši na jednotlivé díly; v první a druhé knize *Královny víl* tak dokáže odfiltrvat podružnosti a zobrazit v různých liniích vývoj rytířů Svatošti a Uměřenosti, svatého Jiří a pana Guyona. Postupuje-li vývojové vyprávění určitým směrem, tíhne k exemplu a alegorii. Avšak postava, která se mění jen věkem a zkušenostmi, aniž by současně rozvíjela eticky schematizované linie, zřejmě nevytváří omezující zápletkové schéma způsobem, jakým to činí postava čistě vývojová. Změna je jeden z aspektů mimetického přístupu k charakteristice. Vývoj je skutečně morální motiv, který podobně jako mytické schéma nebo jakákoli jiná tradiční příběhová linie funguje coby faktor omezující míru, v níž je možné postavu zkoumat. Přestože se Parzival vyvíjí, víme o něm méně než o Achil-

leovi nebo Odysseovi, kteří zůstávají v zásadě statictí. Parzivalova charakteristika je omezena jeho vývojovým motivem, jeho postupem v křesťanském rytířství. Achilleova charakteristika je zase omezena Homérovým tematickým zájmem o fenomén hněvu. Avšak Homér, jehož závazek vůči mizezi je větší než závazek Wolframův, představuje Achillea v kontextu hněvu mnohem celkověji než Wolfram Parzivala v kontextu křesťanského vývoje. Dokonce i sám svatý Augustin, jehož psychologický vhléd je bezesporu hluboký, užívá svou vlastní postavu exemplárním způsobem, za morálním účelem, a vybírá si — možná i pozměňuje a překrucuje — události ze svého minulého života tak, aby posloužily náboženskému záměru, který mu byl hlavním motivem, když se uchýloval k narativní formě konfese.

Můžeme tedy rozlišit dva druhy dynamické charakteristiky: charakteristiku *vývojovou*; v ní se osobní rysy postavy zjemňují kvůli objasnění jejího postupu po linii zápletky, jež má etický základ (např. *Parzival*, *Královna víl I*, *Poutníková cesta*, *Nadějně vyhlídky*, *Moc a sláva*); a charakteristiku *chronologickou*; v ní se osobní rysy postavy rozvíjejí za účelem zdůraznění postupných změn postavy v průběhu zápletky, jež má základ časový. Tento druh zápletky a charakteristiky je vysoce mimetický a možná je to hlavní charakteristický rys realistické fikce románového druhu, která se objevila jako literární forma teprve v okamžiku, kdy si západní kultura vyvinula dostatečně obsáhlé povědomí o čase a byla schopna časového rozlišení v míře, jakou tento druh charakteristiky vyžaduje. E. M. Forster tuto situaci jasně shrnul, když starou narativní literaturu definoval jako „život v hodnotách“ a narativní literaturu moderní jako „život v čase“. Důraz, který kritikové moderní beletrie kladou na čas, není jen pouhá machinace, kterou se snaží dát najevo svou inteligenci; je to logická reakce čtenářů, kteří se zcela vážně snaží proniknout do literárních děl, v nichž čas představuje základní strukturální prvek. To se týká děl napsaných v osmnáctém století a později.

Moderní narativní autoři mohou zaměřit své vyprávění na významnou postavu tradičním i novým způsobem.

Jedna z hlavních příčin zjevných rozdílů v postavě Štěpána Dedala v *Portrétu* a v *Odyseovi* se zakládá na skutečnosti, že Joyce v každém z těchto děl upřednostnil jiný druh charakteristiky. V *Portrétu* je Štěpánův charakter vykreslen tak, aby byl v estetických liniích zobrazen jeho vývoj jakožto umělce kombinujícího náboženské funkce kněze-učitele a hříšníka-obětního beránka. V *Odyseovi* je však Štěpán nahlížen spíše časově než vývojově, jakoby na jeden den zmrazen v čase, a nikoli rychle se vyvíjející k nějakému evolučnímu cíli; jeho charakter je pak představen mnohem širě a ne tak podrobně. I v *Portrétu* si však Joyce vypomohl moderní možností obohacování a komplikování prezentace vyvíjející se postavy a učinil tak Štěpána mnohem specifičtější jakožto jedince i jakožto typ, než je například Pip v Dickensových *Nadějných vyhlídkách*. Pip není zdaleka tak specifický ani symbolický. Je spíše typický než archetypální; a jeho příběh se vyznačuje koncentrovanou silou morálního exempla, které se opírá o etický konsensus dané doby. Štěpánův příběh se oproti tomu vytrácí do neurčitosti a antiklimaxu, jež jsou spíše mimetické než exemplární.

Můžeme-li vůbec rozlišit mezi postavou a dějem — nyní se vracíme k problému, který vyslovil James a jímž jsme toto pojednání o postavě zahájili —, musíme tak činit v kontextu vnitřního života. Situace, kterou James použil jako příklad, tedy dívající se žena s rukou položenou na stole, by sotva posloužila jako děj v divadelní hře (člověk je zde skoro v pokušení učinit narážku na neúspěch Jamese jakožto dramatického autora), ale již mnohem lépe by se uplatnila ve filmu a zdaleka nejvíc by se hodila do románu. Příčinu této skutečnosti je třeba hledat v tom, že základ takové situace musí spočívat v duši postavy. V divadelní hře může být postava zobrazena jen skrze řeč a děj. Ve filmu je již možné použít detailní záběry, kde pouhý výraz a gesto vyjádří více duševních pochodů, než by se dalo zvládnout na scéně. Avšak jedině v narativním textu je vnitřní život postav skutečně přístupný. Opět, jak poznamenal Forster, „romanopisec zde má skutečnou výhodu“.

Nejdůležitějším prvkem charakteristiky je vnitřní život. Čím méně je ho k dispozici, tím více musí k dílu přispívat jiné narativní prvky jako zápletky, komentář, popis, narážka a rétorika. Úspěšné vyprávění nemusí vnitřní život nijak zdůrazňovat a uvádět jej v přílišných detailech; má-li však zůstat předmětem zájmu lidí, musí být vždy připraveno nahrazovat je jinými prvky. Řecké romány nalézaly kompenzaci v zápletkách, živém popisu a zdobné rétorice, a stejně si počínaly i jejich anglické a francouzské imitace ze šestnáctého a sedmnáctého století. Kompenzací může být ve vyprávění i poezie. Když Milton popisuje ve *Ztraceném ráji* Satana, jedinou mocnou poetickou frází, například „[...] a chmura / seděla na jeho zvadlém líci“, odstraňuje potřebu budovat analýzu postavy nebo promýšlet dramaturgii vnitřního života. Narativní autor může duše svých postav vykreslovat mnoha způsoby. Aniž bychom tvrdili nebo doufali, že vyčerpáme všechny možnosti, prozkoumáme nyní některé z těch nejdůležitějších.

Nejjednodušším způsobem prezentace vnitřního života ve vyprávění je přímé narativní vyjádření. Řekne-li vypravěč *Ságy o Njálovi* o Hallgerd, že je vášnivá a neovladatelná, dává nám tím prostě a přímo klíče k jejímu charakteru. Všechny její pozdější činy jsou od těchto dvou principů odvozeny a přidává se k nim ještě její sklon k nepočetnosti, který je představen také prostě a přímo skrze postavu Hrutu (která je, jak nám bylo řečeno, „vždy spolehlivá v důležitých věcech“). Hrut v úvodní pasáži ságy poznamenává, že Hallgerd má „zlodějské oči“. Tyto atributy jsou spolu s hlavním rysem tělesným — dlouhými světlými vlasy — vše, co potřebujeme, abychom mohli její povahu plně pochopit. Ságová charakteristika je téměř čistým a dokonalým příkladem vnějšího přístupu k postavě. Skoro každá postava je v sáze uvedena jednou nebo dvěma větami, jež představují její atributy. Tímto způsobem je uveden i samotný Njál, nejsložitější postava ságy. Všechny jeho následné činy jsou implicitně obsaženy již v úvodním popisu. Nejprve se mluví o jeho rodokmenu a následně se dovídáme:

Njál byl člověk bohatý a příjemného zevnějšku, ale bezvousý. Vyznal se dokonale v zákonech, že mu nebylo rovno, byl přívětivý, šlechetný a moudrý a viděl do budoucnosti. Rád přispěl každému dobrou radou a pomocí, a rady, které lidem dal, se vždycky osvědčily. Každému, kdo ho vyhledal ve svých nesnázích, pomohl v jeho těžkém postavení. Jeho žena se jmenovala Bergtóra. Byla to skvělá žena, velmi rozhodná, i když poněkud tvrdá.⁵⁾

Ságy se vyznačují velkým zájmem o postavu. Jejich slovník popisné terminologie používané i při charakteristice je bohatý a flexibilní. Kombinováním několika atributů buduje autor postavu, jako by to byla molekula, jež je zase kombinací atomů. Ságy se však nikdy nepokoušejí proniknout do nitra postav. Popisují se jen slova a činy — nikdy neprobíhá analýza myšlenek. Přesto jsou velké okamžiky vyprávění často spojeny s charakteristikou. Když se ona výše zmíněná vášnivá a neovladatelná Hallgerd vdá, nikdy se to neobejde bez problémů. Vdá se celkem třikrát; a po každé svého manžela alespoň jednou vyprovokuje, aby ji uhodil; a nakonec záměrně nebo náhodou způsobí jeho smrt. Když je její třetí manžel, velký bojovník Gunnar, obklíčen nepřáteli, úspěšně se brání, dokud se na jeho luku nepřetrhne tětiva. Tehdy se obrátí na svou ženu:

Nyní se obrátil k Hallgerd a žádal ji: „Dej mi dvě prádénka svých vlasů a upleťte mi z nich tětivu.“

„Závisí na tom něco?“ zeptala se ho Hallgerd.

„Můj život,“ odpověděl Gunnar, „neboť dokud budu mít luk, nepřemohou mě.“

„Nyní ti tedy připomenu,“ pravila Hallgerd, „tvůj políček a málo mi záleží na tom, jak dlouho se budeš bránit.“

„Různým způsobem je možno se proslavit,“ odpověděl Gunnar, „a nebudu tě dlouho prosit.“⁶⁾

Sága vypráví, že Gunnar dlouho držel nepřátele v šachu jen pomocí sekery, „ale nakonec ho přece jen ubili“. Přestože zde do hlubin Hallgerdiny duše nemůžeme dohlédnout, je její chování zajímavé právě kvůli jejím myšlenkám. Situace dokonale vyjadřuje, co ona „vášnivá a neovladatelná“

5) *Staroislandské ságy* (přel. Ladislav Heger), Praha 1965, s. 349.

6) Tamtéž, s. 419.

povaha vlastně znamená. Vyjadřuje také poněkud univerzální aspekt ženské duše, což je vypočítáno tak, aby byl nejen jeden manžel mezi posluchači vystrašen náhlým poznáním. Charakteristika je trefná ve dvojitým smyslu: ve vztahu k narativní prezentaci vlastností určité ženy, jakož i ve vztahu k lidské přirozenosti obecně. Co víc, na obecnou lidskou přirozenost ji lze vztáhnout více než jedním způsobem. Nejenže se mezi manželkami takové Hallgerdy najdou; kus Hallgerdy je navíc přítomen téměř v každé manželce. Jednoduše pojatá postava ve vyprávění, které je vybudováno tak, aby vlastnosti dané postavy vyjádřilo ostře a živě, může dosáhnout hloubky významu a vlivu, aniž by bylo třeba sahat po složitosti nebo květnatosti. Hallgerd představuje podobně jako Achilles monolitickou charakteristiku — o to působivější, čím menším počtem úderů kladiva jí dal sochař tvar. Postava v sáze je stejně jako v eposu pojata v kontextu zápletky. V tomto dokonale nezávislém narativním světě nejsou postavy vybaveny žádným atributem, který by neměl nic společného s uváděným dějem. Tato ekonomie prezentace, v níž je každému charakteristickému rysu dáno vyjádření prostřednictvím děje, je hlavním zdrojem síly velkých charakteristik v eposu a sáze.

Tento druh reprezentace vnitřního života prostřednictvím přímého narativního podání se objevuje i v jiných primitivních literaturách, ale nikde se nevyvinul tak mocně jako na Islandu. Zvláště výrazný rys rodových ság, který je vyčleňuje z řady všech ostatních středověkých literatur, jsou takzvané „mravy“. Jednotlivé atributy, fungující jako atomy v molekulární konstrukci ságových postav, lze vztáhnout na etická definitiva, ale vyjádření se jim dostává v kontextu sledovatelných a dohodnutých standardů společenského smýšlení. Vezměte si například popis Gunnara Hammundarsona, který se v mnoha ohledech jeví jako typický hrdina-silák ze skutečně primitivní hrdinské tradice. Dovíme se, jak je vysoký a silný, jakož i jak dobrý je to plavec. V tomto ohledu se příliš neliší od hrdinů Beowulfova typu. Bylo v něm však i něco jiného:

Byl hezkého zevnějšku, červených tváří, měl rovný, výrazný nos a modré, bystré oči, bohaté vlasy, pěkně splývající. Sotva-

kdo se mu mohl rovnat v dvorném chování. Byl štědrý a důsledný v každém svém počínání a dovedl se ovládat. Byl věrným přítelem, ale ve výběru přátel byl opatrný. Patřil mu také značný majetek.⁷⁾

Tento tělesný popis je podrobnější než srovnatelné popisy v epické poezii. To však není to hlavní. Výrazy typu zdvořilý (*kurteiss*) a oplývající bohatstvím (*audigr at fē*) odkazují především na mravy a společenské postavení. Lionel Trilling řekl, že všechny postavy v beletrii, dokonce i Priamos a Achilles existují prostřednictvím mravů, které u nich sledujeme. Možná to tak skutečně je, ale Achilles rozhodně není představen v kontextu mravů v takové míře jako Gunnar a Njál. Northop Frye sestavil schematickou anatomii charakteristiky, která postavy zařazuje podle toho, jaký mají vliv na své okolí. Gunnar a Njál ovšem mají na své okolí právě takový vliv jako Achilles a Beowulf. Přesto je charakteristika obou Islandanů více mimetická v tom smyslu, že se více zabývá vztahem postav ke společenskému prostředí. Nemělo by nejmenší smysl říkat, že Achilles byl dobře nebo špatně vychovaný nebo že byl zámožný. Takové úvahy jsou v jeho případě bezpředmětné. Ve světě ság však význam mají: vypravěči tak rozhodli, anebo tomu chtěla tradice ságy.

Technika charakteristiky v sáze stojí na půli cesty mezi hrdinským eposem a mravoličným románem. Dokonce i tak subtilní spisovatelka jako Jane Austenová užívá při prezentaci postav techniky připomínající přímý popis v ságách. Například představení Emy Woodhousové se ságovému představení postav velmi podobá, přičemž v díle Jane Austenové nalezneme mnoho dalších takových formálních úvodů. Autorka se ve srovnání s vypravěči ság samozřejmě mnohem více spoléhá na odstíny a také její ironie je mnohem jemnější, ale technika jako taková je překvapivě podobná. U Jane Austenové jistě najdeme také analytické pasáže pojednávající o duších jejích protagonistů, ale většina vedlejších postav je nahlížena pouze zvnějšku a uváděna krátkými pasážemi popisujícími jejich myšlení, principy

7) *Staroislandské ságy* (přel. Ladislav Heger), Praha 1965, s. 348.

a způsoby. Kdyby se gigantická postava Hallgerdina typu mohla vměstnat do prostoru společenského salóňku, jistě by se mezi ženami Jane Austenové cítila jako doma.

Průnik přímo do duše a dramatizace nebo analýza myšlenek namísto slov a činů jsou ve většině literatur zřejmě poměrně pozdní záležitosti. Ságy se tomuto přístupu vyhýbají tak pečlivě, že bychom zde mohli téměř cítit jakousi tabuizaci, ačkoli příčina může být i v tom, že technika takové prezentace nebyla primitivním vypravěčům dostupná, stejně jako perspektiva nebyla dostupná předrenesančním malířům. Narativní autoři minulosti při otvírání duší svých postav často používali nadpřirozené mechanismy (*dei ex machina*, je-li libo). Když Achilleův hněv vůči Agamemnonovi dosáhne v průběhu jejich hádky vrcholu, Homér praví:

Veliký žal se zmocnil Achillea, v mužné hrudi začalo srdce věc vážit na obě strany, zdali by ostrý meč měl od boku tasit a zahnat ostatní krále stranou a probodnout Agamemnona, nebo zda utlumit hněv a potlačit vzkypělou vášeň.⁸⁾

Potom již Homér nevypráví o Achilleově vnitřním konfliktu, nýbrž jej dramatizuje uvedením Athény, kterou Achilles vidí o samotě a jež ho přesvědčí, aby svému hněvu pro tuto chvíli ulevil spíše slovy než činy. To, co by se v moderní beletrii vysvětlilo určitým vnitřním psychologickým procesem prezentovaným možná ve formě vnitřního monologu nebo analytického vyprávění, zde Homér vysvětluje božským zásahem a vnějšími procesy osudu a vůle bohů. Jeden z Athéniných hlavních argumentů spočívá v tom, že bohové se Achilleovi trojnásobně odmění slávou, pokud se v dané chvíli zřekne násilí. Primitivní vyprávění se raději k mýtu než k mimezi často obrací právě v takových psychologických momentech. Je to Bůh, kdo v knize *Exodus* zatvrdí faraónovo srdce při jednání s Mojžíšem. A dokonce i Josef poznamenává, když v knize *Genesis* odpouští svým bratrům: „Avšak netrapte se teď a nevyčítejte si, že jste mě sem prodali, neboť mě před vámi vyslal Bůh pro zachování života [...] A tak jste mě sem neposlali vy, ale Bůh. On mě učinil

8) Homér: *Ilias* (přeložil Rudolf Mertlík), Praha 1980, s. 12.

otcem faraónovým, pánem celého jeho domu a vladařem v celé egyptské zemi.⁴⁹⁾ Tento způsob pojednání duševního pochodu je v zásadě spíše mytický než mimetický, ale některé jeho efekty zaujmou moderního čtenáře podivuhodným realismem. Postava v sáze, jež vždy postupuje ve shodě s atributy, které jí byly dány při prvním uvedení do příběhu, má tendenci chovat se mechanicky podle těchto atributů. Avšak postava, jejíž mentální procesy a z nich vyplývající činy jsou podřízeny nečekaným nadpřirozeným vlivům, nutně vykazuje určité nepravidelnosti v chování, které lidem dvacátého století připadnou vysoce lidské právě pro svou iracionalitu.

Užití nadpřirozených mechanismů při odhalování duševního pochodu a poskytnutí motivace je nástroj, který přežívá i v literárních epických formách, ať už jsou pohanské nebo křesťanské. Když Aeneas opouští Dídu, je jeho motivace podána jako sen, který mu poslali bohové, aby mu připomněli jeho osud. Za tímto účelem se sny ve starých vyprávěních používají poměrně často a výborně se hodí do charakteristiky pohybující se mezi mýtem a mímou. Sny lze přičíst na vrub božstvům, která utvářejí naše osudy, anebo duševním pochodům v lidském nitru. Jákobovi synové považují Josefovy sny za pouhý odraz jeho ambicí a v jejich svolání „Hle, mistr snů sem přichází“ je patrná značná dávka nenávisti a strachu; události však následně prokáží, že sny měly skutečně božskou inspiraci a nebyly pouhým odrazem Josefovy arogantní pýchy.

V křesťanské syntetické epice vystupuje ďábel převážně jako *deus ex machina*, jehož účelem je napomáhat dramatisaci motivace a odhalení charakteru. Když chce Tasso v *Osvobozeném Jeruzalémě* motivovat Gernanda k nerozvážnému a násilnému činu, uvádí na scénu ďábla, který „cíhá v úkrytu / hodlaje dobýt srdce zoufalce“. Ďábel „šepotá mu do ucha“ po čtyři strofy, až konečně „pak tím slovem zlým jiskru vykřesal / v bědném srdci, kde hned oheň vzplane / rozdmýchán zlobou, a šíří se dál, / do smělých očí, řeči troufalé“. Miltonův Satan je Satanu Tassovu v mnohém podobný. Dokonce i v komickém eposu, jako například

9) Bible (ekumenický překlad), Gn 45, 5–8.

v *Uloupené kadeři*, je tento mechanismus částečně použit jako výsměšně pojatá motivace postav.

Jinou technikou prezentace vnitřního života, která má dlouhou a slavnou historii, je „vnitřní monolog“. Jelikož se tento termín v moderní beletrii často užívá bez rozlišení a někdy se volně zaměňuje s termínem „proud vědomí“, musíme si oba termíny nejprve definovat a vysvětlit. „Proud vědomí“ je termín spíše psychologický než literární a označuje určitý druh mentálního procesu. „Vnitřní monolog“ je oproti tomu termín literární, který znamená tolik co myšlenková samomluva. Proto v této studii budeme termín „proud vědomí“ používat k označení literární prezentace nelogických, negramatických, v zásadě asociativních schémat lidského myšlení. Tyto myšlenky mohou být vyslovené nebo nevyslovené. Jako literární jev se proud vědomí začal vyvíjet dosti pozdě: nejzřetelnější kořeny nalezneme v Lockově teorii pochodů lidského myšlení a ve Sternově adaptaci Locka v *Tristamu Shandym*. Vnitřní monolog je jev jiného druhu. V narativní literatuře se jedná o přímou, bezprostřední prezentaci nevyřčených myšlenek postavy, do které vypravěč nijak nezasahuje. Podobně jako přímá řeč nebo dialog je to dramatický prvek, který však může být přítomen jedině v narativní literatuře, neboť jedině ve vyprávění může samomluva zůstat nevyslovena a přitom být vnímána publikem. Tento postřeh není tak banální, jak by se mohlo zdát na první pohled. Jelikož v dramatu musí být samomluva vyslovena nahlas, aby ji obecnost mohlo vnímat, musí mít hovořící postava k samomluvě vlohy. Hamlet je Shakespearův velký samomluvec, protože se jako postava na samomluvu výborně hodí, kdežto například Othello vůbec ne. V narativní literatuře je však možné otevřít duši jakékoli postavy a odhalit její skryté myšlenky i přesto, že by se na hlasitou samomluvu třeba nehodila. Nitro průměrně citlivého člověka — třeba Leopolda Blooma — by bylo v dramatu velmi obtížné otevřít, zatímco romanopisec nemá s otevřením jakékoli lidské duše nejmenší problém. Jedním z hlavních vývojových rysů v dějinách narativní charakteristiky je tendence moderní

literatury využívat vnitřní monolog ve velkém rozsahu a nejen při zvláštních příležitostech, zatímco v dávných dobách se užíval jen zřídka a v přesně vymezených situacích. Jako narativní prostředek má vnitřní monolog mnohem delší historii než proud vědomí, ale protože se u moderních spisovatelů, jako je Joyce a Virginia Woolfová, oba prostředky kombinují, často se nám nedaří mezi nimi rozlišovat a neuvědomujeme si ani, jak rozdílnou minulost mají za sebou.

Vnitřní monolog antických narativních autorů vykazuje některé zajímavé rysy, které jej odlišují od pozdějších projevů tohoto prostředku, ale většina jeho vlastností si zachovala platnost i v moderních formách. Mezi autory, kteří monolog v antických dobách rozvíjeli a využívali, patří Homér, Apollónios Rhodský, Vergilius, Ovidius, Longos a Xenofón z Efesu. Avšak i tito muži užívali daný prostředek zřídka, přestože s ním zacházeli umně a s pozoruhodnou dovedností a účinkem. V antice to zkrátka nebyl prostředek příliš užívaný.

Zvláště zajímavé je užití vnitřního monologu u Homéra. Jeho praxe je kombinací formulického postupu a naprosté volnosti a flexibility. V dochovaných primitivních eposech národních literatur naopak vnitřní monolog nenalzáme. Například v *Beowulfovi* po něm není ani stopy. Nejsme schopni říci, zda Homér tuto techniku vymyslel, nebo zda pouze využil běžný prostředek řecké orální narativní literatury, protože nemáme téměř žádné záznamy děl jeho předchůdců. Můžeme si však všimnout, že měl k dispozici koncept, který vnitřní monolog učinil prostředkem pro něho vhodným — koncept, který je nezbytný, má-li se vnitřní monolog kdekoli v literatuře uskutečnit. V polovině vnitřních monologů v *Íliadě* se vždy v klíčovém okamžiku dostaví následující úplný verš: *allá ti hé moi tauta filos dielexató thymos* (proč ale milé mé srdce [*thymos*] teď přemítá o této věci?). Odysseus užije tuto frázi v monologu vyjadřujícím strach (*Ílias*, XI, verš 402), Meneláos užije tuto frázi v monologu vyjadřujícím strach (*Ílias*, XVII, 97), Agénór užije tuto frázi v monologu vyjadřujícím strach (*Ílias*, XXI, 562) a Hektór užije tuto frázi v monologu vyjadřujícím strach (*Ílias*, XXII, 122). Achilles, který v boji strach

nikdy nepocituje, tento verš neuzívá v monologu, ale přesto jej vysloví v řeči k druhům po Hektorově smrti v okamžiku, kdy se jeho myšlenky od války a Trójanů stácejí k Patroklovu mrtvému tělu, kterému se nedostalo řádného pohřbu (XXII, 385). Ve všech případech, včetně toho posledního, se tentýž verš v monologu objeví v okamžiku obratu, když se myšlenky odvracejí od nedůstojných nebo nepatřičných úvah a pocitů k úvahám a pocitům důstojným a patřičným. V případě čtyř vnitřních monologů vyjadřujících strach z boje uvádí verš přechod z bázlivých myšlenek na myšlenky statečné.

Z tohoto jevu se můžeme v mnohém poučit. Nyní vidíme, jak Homér dokáže vyvolat formuli a s její pomocí dodat pro tu chvíli důležitost a životnost i takové postavě, jako je Agénór, který se v celé *Íliadě* objeví na scéně jen na jediný okamžik. Formule ovšem postavy oživuje, ale neindividualizuje je. Formulický styl má skutečně tendenci spíše zevšeobecňovat skrze typické rysy než individualizovat. Homér přesto do formulí zapracovává individualizující úpravy. Kvůli specifickým myšlenkám platným jen pro danou osobu a situaci je Hektorův monolog třikrát delší než monolog Agénorův. Ale nejdůležitější věcí, kterou si z opakujícího se verše v homérském vnitřním monologu můžeme vzít, je názor na přirozenost lidské duše, který musí mít autor pevně uložen v hlavě. *Thymos*, což znamená cosi jako srdce nebo mysl, je v rozporu (*dielexató*) s vůlí jedince. Duše byla rozdělena do dvou částí, které zápasí o vládu, často způsobem, který předpokládá koncept ega, jež usiluje o zachování sebe sama, a superega, které jedince vede ke správnému činu. Zhruba takový koncept rozdělené duše má zřejmě zásadní význam pro rozvoj techniky vnitřního monologu a právě takový koncept uchopili a využili v narativním umění Homérovi následovníci. V antických dobách bezpochyby převládal koncept myšlení prezentovaný Platónem; ten myšlení popsal jako „rozhovor, který vede duše [výraz *psyché* nahradil ve smyslu vnitřního mluvčího *thymos*] ve svém nitru sama se sebou bez hlasu“¹⁰⁾ (*Thaitétós*, 198, E; *Sofistés*, 263, E). Jedná se o přesný popis konceptu, který

10) Platón: *Sofistés* (přeložil František Novotný), Praha 1995, s. 82.

musel být i konceptem Homérovým. A v Homérovi můžeme vidět drobnou dramatickou formuli, v níž postava jako by ustupovala naléhání *thymu*, ale nakonec se ve formulickém verši, kterým jsme se zabývali, vzchopí a vydá se správným směrem.

Skutečnost, že Homér použil tento formulický verš v Achilleově mluveném projevu i v nevyslovených myšlenkách jiných postav, dokládá starověkou tendenci chápat myšlenky pouze jako řeč beze zvuku. Tento koncept myšlení jako jakéhosi vnitřního dialogu, který na sebe bere stejnou lingvistickou formu jako mluvená řeč, byl převládajícím názorem na charakter myšlení ještě před několika málo staletími. Převaha tohoto názoru má zásadní význam pro reprezentaci myšlení v literatuře, protože je-li myšlení pouze nevysloveným proslovem, může být i stejně reprezentováno, přičemž umění organizace a zdokonalování proslovu, čili umění rétorické, může být potom na nevyslovenou řeč aplikováno stejně jako na slova vyřčená nahlas. Dokud tedy převládá tento názor, charakteristika prostřednictvím myšlení je totéž co charakteristika prostřednictvím rétoriky. Domněnka, že myšlení možná není pouhá nevyslovená řeč, nýbrž vyjádření zcela jiného řádu, se v Evropě začíná vyvíjet až v sedmáctém století a v narativní literatuře se začíná projevat až ve století osmáctém. Když k tomu dojde, napomůže to revoluci v narativní charakteristice a připraví cestu proudu vědomí, narativní metodě, v níž se děj omezuje na dojem a myšlenku a ve které je jazyk myšlenek organizován podle principů spíše psychologických než rétorických. V antickém světě je však myšlení a rétoriku velmi těžké oddělit. Většina klasických monologů, kterými se zde zabýváme, není *nutně* vnitřních v tom smyslu, že by byly nevyslovené. Básníci často užívají slova mluvené řeči při prezentaci materiálu, u něhož není jasné, zda je míněn jako nahlas vyslovený prosluv nebo nikoli. Tímto problémem se budeme podrobněji zabývat v „Dodatku“.

Homéra samozřejmě zajímal spíše děj než myšlení. Ve všech homérských monozích, které jsme zde probírali, se před hrdinou otevírá jen jediná správná cesta, a ta je nakonec také zvolena. Avšak jak může dosvědčit každý psycho-

log, který svému klientovi kdy předložil neřešitelný problém, skutečně zajímavé mentální procesy začnou v okamžiku, kdy je myšlení konfrontováno s otázkami, na něž nelze odpovědět. Zdokonalení a rozvoj techniky vnitřního monologu v narativní literatuře skutečně přichází teprve tehdy, když se narativní autor zaměří na duši zmítanou dilematem. Jak známo, zásluhu za tento pokrok ve vyprávění je třeba připsat Apollóniovi Rhodskému — narativnímu umělci, jehož přínos v této oblasti nebyl dosud řádně doceněn — přestože i on se bezesporu něčemu přiučil od řeckých tragických dramatiků. Od Apollónia tuto techniku převzal Vergilius, zatímco Ovidius pravděpodobně od obou dvou, jak naznačují příklady v „Dodatku“. Se zdokonalením samozřejmě přichází stylizace a lze pozorovat, že s tím, jak se technika vnitřního monologu rozvíjela, používala se mnohem méně flexibilně, než když byla ještě v Homérových rukou. Homér je svou rétorikou formulický, ale v používání tohoto prostředku je poměrně flexibilní. V *Odyseji* přichází většina monologů přirozeně v době, kdy je Odysseus sám, na cestě od Kalypsó k Fajákům. Mnohé z těchto monologů jsou uvedeny identickým veršem: *oxthésás d'ara eipe prós hón megaletóra thymón* (a hluboce dojat hovořil k svému mocnému srdci). Obvykle jsou také zahajovány identickou frází: *O moi ego* (Běda mi). Avšak rozhodnutí, kdy a kde bude prostředku užito, je zřejmě diktováno výhradně logikou vyprávění, a nikoli tradicí, která by ve výrazně specifikované situaci vyžadovala monolog určitého druhu. Je to tedy něco jiného než Homérovo prosté užívání monologů v *Íliadě* s cílem prezentovat postavy bojující s vlastním strachem. Zde se monolog ocitá v ústřední pozici, charakteristika se provádí spíše skrze myšlení než skrze děj a výsledkem je stylizace samotného monologu. Tato stylizační tradice začíná u Apollónia.

V *Argonautice* se jediný vnitřní monolog vyskytne v klíčovém okamžiku v třetí knize. Král Aiétés uložil Iásonovi a Argonautům, cizincům v cizí zemi, nesplnitelný úkol, který lze vykonat jedině s pomocí Aiétovy dcery Médey, zběhlé v magii. Bohové, kteří Iásonovi pomáhají, zařídí, aby byla Médea zasažena Erótovým šípem a do krásného cizince se

zamilovala. Jakmile se tak stane, ocitne se Médea uprostřed konfliktu mezi nově nabytým citem a věrností otci. Není nikdo, komu by se se svými myšlenkami mohla svěřit. Pokusí se tedy své dilema vyřešit hovorem se sebou samou. Apollónios pojednává její vnitřní boj dlouze a narativní analýzu kombinuje s rozsáhlou pasáží vnitřního monologu (viz text a překlad v „Dodatku“). Charakteristické rysy této pasáže si můžeme rozdělit do několika oblastí, jež potom srovnáme s jinými případy užití této techniky: 1) aktérem monologu je žena (všichni Homérovi aktéři byli muži); 2) je zamilovaná; 3) daná chvíle je pro ni okamžikem krize; 4) zmitá se mezi tím, co je „správné“, a tím, k čemu je puzena, v tomto případě mezi věrností a vášní; 5) nemůže se nikomu svěřit; 6) jako možnost zvažuje sebevraždu.

Vergilius si od Apollónia samozřejmě v obrovské míře vypůjčoval při prezentaci Dídy v *Aeneidě*. Dal Dídě sestru Annu, která jí v průběhu složitého milostného vztahu s Aeneem slouží jako důvěrnice (podobně jako Chalkiopé v případě Médey). Avšak také Dídá se nakonec ocitne v bodě, kdy už se nemůže nikomu svěřit. V noci na loži (jako Médea) zvažuje protichůdné požadavky lásky a cti a nakonec se rozhoduje pro sebevraždu coby jediné východisko (viz text a překlad v „Dodatku“). Iáson a Aeneas žádné srovnatelné vnitřní monology nemají, přestože Vergilius využil monologu obratně při prezentaci Aeneova pokušení zabít Helenu při pustošení Tróje. Láskou sebou v těchto básních nechávají zmitat vždy výhradně ženy; a tak i na ně nutně připadají nejzajímavější a nejvýznamnější monology. Již od dávných dob se sex a psychologie navzájem vyhledávaly. Kdyby se Apollónios nebo Vergilius nespokojili s pouhou imitací *Odysey* a místo toho ji převyprávěli, s velkou pravděpodobností bychom do duší Kalipsy, Kirky, Nausikay nebo Pénélopy pronikli způsobem, který Homérovi vůbec nepřišel na mysl. (Nejvíce se tímto oblastem v Homérovi blížíme v Pénélopině modlitbě k Artemidě v knize XX, jež sice není vnitřním monologem, ale předchází Apollóniově prezentaci Médeiny modlitby a jejích myšlenek.) Vnitřní život ženy zvažující vlastní erotickou situaci byl klíčovým

bodem narativního zájmu o duši od Médey a Dídy až po Annu Kareninovou a Molly Bloomovou. Antický důraz na ženskou duši pochází bezpochyby z převažujícího názoru, že ženy podléhají vášni ve větší míře než muži. Tuto domněnku shrnul Ovidius v příběhu o sporu, který vedl Jupiter s Junonou na téma, zda láska přináší více rozkoše muži nebo ženě. Ovidius vypráví, že vládci nebes se nakonec obrátili na hermafrodita Teiresia, aby jejich při rozsoudil, a věstec si vysloužil Junonino nepřátelství, když prohlásil, že žena má z lásky více rozkoše než muž.

V Ovidiových *Proměnách* podléhají bohové a muži šířím lásky stejně jako ženy, ale je zde ten rozdíl, že muži své touhy jednoduše převádějí v činy a snaží se vytouženou ženu získat silou nebo lstí. Právě zamilované ženy proto nabízejí příležitost pro rozsáhlé dramatické monology. Zjišťujeme však, že Ovidius tuto techniku přejímá a využívá mnohem volněji než Apollónios a Vergilius. Příběh Iásona a Médey převypravuje ve velmi omezeném rozsahu, ale Médei vkládá do úst monolog, který se co do délky plně vyrovná odpovídajícímu monologu u Apollónia. Neomylně tak sahá po nejzajímavější části *Argonautiky*. Po tomto příběhu v knize VII *Proměn* následuje hned v knize VIII podobný příběh o nešťastné Skyle, která stejně jako Médea vydá otce jeho krásnému nepříteli, kterým je tentokrát Mínos. Chvíle konfliktu a rozhodování jsou pro Skyllu příležitostmi k podobnému monologu. Po tomto příběhu brzy následují v knihách IX a X tři spojené příběhy vyprávějící o nešťastných láskách žen neblahého osudu — všechny nabízejí příležitost k vnitřnímu monologu podle schématu, které bylo již stanoveno. Je to příběh Byblidy, která se zamiluje do svého bratra-dvočete; příběh Ífidy, jež miluje jinou dívku; a příběh Myrrhy, která vzplane láskou k vlastnímu otci. Všechny rozsáhlé vnitřní monology v *Proměnách* se tedy vyskytují ve zmíněných čtyřech knihách. Navíc s výjimkou skutečnosti, že ne ve všech se zvažuje možnost sebevraždy, si všechny zachovávají rysy monologu Médey v *Argonautice*. Monolog vedou ženy — zamilované — v okamžiku krize — zmitané mezi vášní a tím, co je správné — a nemohou se nikomu svěřit.

Ve starověkých literárních eposech tedy hlavní vnitřní monology přijímají velmi specializovanou formu. Ve všech zmíněných případech představuje situace dilema a monolog získává podobu hádky, jež zvláště u Ovidia, který tuto techniku skutečně propracoval, dosáhla velmi promyšlené argumentace (viz například úryvek vnitřního dialogu Myrthy v „Dodatku“). Zárodek tohoto prototypu vnitřního dialogu byl jistě přítomen ve formuli monologu strachu, kterou použil Homér v *Íliadě*. U Homéra však nenalezneme žádné stopy promyšlené argumentace a vzrušené rétoriky, jež monolog vykazuje ve svých alexandrijských a římských projevech. V ovidiovských monologech autorův zájem o postavu samu téměř mizí — natolik je pohlcen intelektuálním procesem debaty. Je pravděpodobné, že debaty tohoto druhu byly součástí běžného výcviku rétora. Víme, že slavná hádka mezi Aiantem a Odysseem o Achilleův štít, kterou převypravuje také Ovidius, se ve školách rétoriky používala jako cvičení. Skutečnou psychologii však v antickém světě nenacházíme ani v okamžicích nejhlubšího proniknutí do vnitřního života, tedy v monologech, kterými jsme se právě zabývali. Místo psychologie se jedná o rétoriku; a právě rétorika dominuje celé západní literatuře od Řeků až po renesanci a nevyhýbá se ani velkým monologům chaucerovského vyprávění a shakespearovského dramatu. Rétorikou v monologu míníme formálně učesaný jazyk — slova umně seskupená s cílem ovlivnit čtenáře nebo publikum tím, že se zaměřují právě na ně a na jejich reakce. Oproti tomu psychologií míníme reálný pokus reprodukovat mentálně-verbální procesy — slova distribuovaná podle schémat odpovídajících nikoli verbálnímu umění, nýbrž skutečnému myšlení a zaměřujících se nikoli na obecnost, nýbrž na postavu. Technika proudu vědomí vyžaduje schémata psychologicky orientovaná. Vnitřní monolog naopak tradičně vede k rétorickému postupu. Přestože se obě techniky v moderní narativní literatuře často kombinují, můžeme sledovat, jak například James Joyce v *Odysseovi* tíhne k proudu vědomí a psychologii, zatímco Faulkner v *Hluku a zuřivosti* zase k rétorickému monologu.

U starověkých autorů se monolog stal pevnou součástí inventáře, možností, jak projevit verbální virtuozitu. Bylo tedy jen přirozené, že nutně musel být začleněn do výrazně stylizovaných schémat prozaických řeckých romancí. V *Efeských příbězích* (*Antheia a Habrokomés*) a v romanci *Dafnis a Chloé* nalézáme monology opět v klíčových okamžicích. Romance se od literárních eposů, které jim předcházely, liší v mnoha ohledech, což má vliv i na pojetí vnitřního monologu v nich. Jsou psány v próze, nemají nic společného s tradičně zaznamenávanými událostmi historicko-legendárního druhu a jejich hlavním námětem je láska — sdílená rovnocenně mužem i ženou. Hrdinská mužská postava eposu je nahrazena erotičtější orientovanou postavou romancí a vedle obvyklých ženských monologů se začínají objevovat i milostné monology mužské. V romancích se běžným místem takového monologu stává okamžik zamilování se. V Xenofontových *Efeských příbězích* se Habrokomés i Antheia oddávají monologům právě v takových klíčových chvílích (viz texty a překlady v „Dodatku“). Tyto monology se podobají monologům Ovidiovým a starších autorů, ale jsou mnohem kratší a jednodušší. U Xenofonta je patrná tendence šířit je všude možně v podobě nikoli skutečných vnitřních monologů, nýbrž nářků a modliteb vyslovených nahlas. V Longově romanci *Dafnis a Chloé* se u obou milenců pečlivě dodržuje nová formule monologu oslavujícího (nebo oplakávajícího) vznik lásky. Na příkladech (v „Dodatku“) můžeme vidět, že tato formule se do značné míry podobá formuli Xenofontově, ale zachází se s ní obratněji a jemněji. V Dafnidově monologu dokonce dochází k pokusu nastínit obraz zmatené myslí přeskakující asociativně z jedné věci na druhou, zatímco jednotlivé myšlenky jsou dosud podány spíše rétoricky než psychologicky.

Myšlenka byla v narativních dílech antického světa i nadále prezentována jako nevyslovená řeč. A řeč byla v literatuře do značné míry prezentována v podobě písemného projevu. V latině i řečtině vznikl literární jazyk založený na pevně stanovených kritériích; tyto literární jazyky se postupně stále více vzdalovaly obecné řeči, což činilo

reprezentaci běžné mluvy v narativní literatuře téměř nemožnou a drželo reprezentaci jakékoli běžné myšlenky v oblasti nepředstavitelna. Psal-li autor latinsky a byl-li to odvažný novotář Petroniova typu, mohl do vyprávění zasadit i zjevně lidové výrazy; avšak být řeckým autorem znamenalo psát imitací atické řečtiny, což činilo nemožným postupovat literárně a současně mimeticky. S tím, jak se rozevírala propast mezi literární a lidovou latinou, byli i římská autoři nakonec zbaveni možnosti vyjádřit myšlenku realisticky. Když narativní literatura národních jazyků západní Evropy začala dosahovat písemné podoby, možnost realistické reprezentace myšlenkových schémat ve vyprávění se znovu otevřela. Než však bylo možné vnitřní monolog znovu rozvinout jako důležitý literární nástroj, musely se nové literatury prokousat množstvím primitivních eposů a *chansons de geste*, ve kterých se kladl důraz spíše na děj než na myšlení. Dějiny vnitřního monologu poměrně přesně ilustruje jeho užití u Chaucera v *Troilovi a Kressidě*, které se od užití Xenofónova v *Efeských příbězích* téměř neliší. Tradiční erotická narativní literatura si žádala monology hrdiny a hrdinky v okamžiku zrodu lásky v jejich srdcích; a právě to nám poskytuje i Chaucer (viz texty v „Dodatku“). Chaucer skutečně pocítoval tlak antické formule natolik silně, že se od svého zdroje (Boccaccia) výrazně odchýlil. Velká část *Troila* je vskutku přímým překladem Boccacciova *Filostrata*. *Filostrato* však obsahuje pouze nově pojatou Troilovu modlitbu lásky a postrádá tradiční milenecký monolog úzkosti. Chaucer ve snaze o nahrazení tohoto nedostatku využil Boccacciův náznak, že zamilovaný Troilo se oddával zpěvu. Anglický básník hledal všude možné, až našel jistý Petrarkův sonet, který se mu zdál pro tuto situaci vhodný. Ten potom přeložil a použil pod názvem „Troilova píseň“. Je to velmi rétorické a výrazně to kontrastuje s Kressidiným monologem v knize II, který ale také znamená odchýlení od pramene. V Kressidině monologu se Chaucer odchyluje od Boccaccia nejen proto, aby našel náhradní zdroj, nýbrž také aby se na postavě své hrdinky sám vypracoval. Rozdíl v pojetí obou monologů ilustruje Chaucerovu zásadní pozici v rozvoji narativního

umění. Jeho Kressida je postava mnohem složitější než Kressida Boccacciova a její myšlenkové pochody jsou psychologicky orientované mnohem více než cokoli, co bylo až dosud v narativním monologu představeno. V tomto monologu vidíme, jak rétorika přechází v psychologii. Ženy řeckých romancí a Dídó tvoří Chaucerově charakteristice určité pozadí; Chaucer však svou postavu projektuje do nového světa psychologických a společenských úvah, jež se nádherně odrážejí v hlavní linii monologu „I am myne owene womman, wel at ese“. Chaucerova bohatá vdova je v tuto chvíli i přes svůj trojský háv především ženou končícího středověku. Její slova by se hodila i do úst ženy z Bath a její charakteristika podobně jako charakteristiky poutníků do Canterbury stojí v anglické literatuře na počátku cesty k velkému rozkvětu charakteristiky, který je chloubou alžbětinského dramatu. Je dost dobře možné, že způsob, jakým tyto postavy oscilují mezi rétorickým a psychologickým přístupem k charakteristice, je z velké části příčinou Chaucerova a Shakespearova úspěchu v této oblasti literatury.

Můžeme si všimnout, že v takzvané romanci tíhnou monology k rétoričnosti, zatímco v takzvané realistické narativní literatuře mají sklon k psychologičnosti. Toto rozlišení má skutečně stejnou zásadní platnost jako kterékoli jiné, jež bychom k definování obou forem mohli použít. Je důležitější než doba a místo původu díla a jeho fiktivní lokalizace, důležitější než pouhá otázka jeho námětu. Obří romance *Veliký Kýros* ze sedmnáctého století se monology a samomluvou rétorického typu přímo ježí a je otevřeně odvozena od Xenofónova *Kýrova vychování* a Héliodorovy *Aithiopiiky*. Je mnohem více rétorická a mnohem méně psychologická než Chaucerův *Troilus*, a přitom je o téměř tři sta let mladší. Skutečně je to poslední záchvěv čisté romance, jež byla vzápětí vytlačena realismem. Má i své klady, jsou to však klady rokokového přehánění, a nikoli klady rovnováhy a jednoty. Velkým přelomem, který oba hlavní proudy odděluje, je v narativní literatuře právě sedmnácté století. Po vzestupu empirismu a následném nutném rozvoji psychologie jako vědy byl nutností i posun od rétorické

k psychologické charakteristice v narativní literatuře. Když psychologie získala určitou sílu i vliv, stalo se pro moderní spisovatele zásadním problémem užití rozvíjejících se vědomostí o lidské duši, aniž by přitom přišli o literární efekty, kterých byla schopna dosáhnout jediné rétorika. Problém spočíval v dosažení nové funkční kombinace psychologie a rétoriky a velcí narativní umělci jej řešili různým způsobem. Dickens, můžeme-li tak říci, vycházel z vlastní naivity, zatímco Flaubert stavěl na svých znalostech. Velké instinkty i velké utrpení mohou vydat velká díla, ale budou to díla velmi rozdílná.

Samozřejmě ne všechny pokusy o smíření psychologie a rétoriky v charakteristice čekaly až na sedmnácté století nebo na zrod formální vědní disciplíny zvané psychologie. Jeden z prvních evropských spisovatelů, který se s tímto problémem potýkal, byl Boccaccio, jenž tři staletí před vznikem čistě rétorických ornamentů *Velikého Kýra* učinil mnohé pro osvobození vnitřního monologu od jeho tradičního užití jakožto zavedeného kousku dávajícího prostor především vyjádření záchvěvů probouzející se lásky nebo vnitřnímu konfliktu mezi přáním a povinností. Vnitřní monolog spolu s rozsáhlými pasážemi narativní analýzy myšlenek svých postav využíval často a při různých příležitostech v mnoha ze svých sta příběhů. Celkově Boccacciův zájem o postavu přesahuje zájem všech ostatních evropských novelistů. Sbírkou *Gesta Romanorum*, která je hlavní spojnici mezi příběhy a romancemi antického světa a krátkými narativními díly v národních jazycích, obsahuje především základy narativní kostry zamýšlené jako exempla pro kázání a dokonce i Boccacciovi renesanční následovníci projevují na rozdíl od něj mnohem větší zájem o zápletku než o postavu. Zájem o postavu je zjevný v celém *Dekameronu*, ale nejvíce se projevuje v příběhu, který ho zdánlivě nejméně vyžaduje: v sedmém příběhu osmého dne, který je v zásadě fabliau vystavěné na principu kanadského žertíku. Je stejného druhu jako Chaucerův „Příběh mlynáře“ a mohl by s ním sdílet i popisný název typu „Scholárova pomsta“. V Boccacciových rukou se však stává čímsi velmi odlišným od běžného fabliau a ztrácí dokonce

téměř veškerou podobnost s tímto útvarem. Zápletka je prostá. Zamilovaný scholár je dámou přinucen strávit noc v promrzlém dvoře a pomstí se tím, že zase ji přinutí, aby celý den strávila nahá na žhnoucím slunci. K této jednoduché narativní kostře, jež na rozdíl od zmíněného „Příběhu mlynáře“ nedává žádný prostor pro narativní hru, Boccaccio přidává pozornost vůči detailu a výrazný zájem o pocity a duševní stavy postav, zájem, který v evropské literatuře neměl obdoby. Přes jednoduchou zápletku je to jeden z nejdélších příběhů ve sbírce — třikrát přesahuje průměrnou délku povídek v *Dekameronu*. Člověk je v pokušení ptát se, proč byly takové umělecké zdroje vyplývány na tak málo slibný příběh, proč byla charakteristika tak důležitá, proč muka zimy a horka a další tělesná i duševní trápení obou postav vyžadovala tak podrobnou prezentaci; a především proč v tomto případě nedochází k tradičnímu smíření obou hlavních postav, jež je společným rysem většiny příběhů považovaných za analogie a za možné zdroje příběhu Boccacciova a jež by vcelku odpovídalo fikční orientaci většiny příběhů *Dekameronu*. Jedna z odpovědí na tuto různou „proč“ spočívá v Boccacciově záměru podat zvláště utrpení dámy co nejhmatatelněji, a přitom zachovat naše sympatie vůči scholárovi, který jí toto utrpení působí. Pečlivý rozbor užití vnitřního monologu a narativní analýzy duševních procesů v tomto příběhu ukáže, že hlavním záměrem je především zachovat naši sympatii vůči mstiteli, a přitom nijak neumenšit naše vnímání bolestivosti pomsty. Pro moderního čtenáře, který se zajímá zvláště o intenzitu pocitů a nejvíce na ni reaguje, je tento příběh proto zajímavější než některé jiné, ale to ještě nevysvětluje, proč si Boccaccio k použití tohoto dokonce i pro něj velmi vzácného efektu zvolil právě tento příběh. Jiná možná odpověď, kterou naznačoval „adrijský slepec“ Luigi Groto a také Sansovino a jiní, zní v tom smyslu, že je příběh v určitém ohledu autobiografický.

Kdyby to byla pravda, lépe než co jiného by to vysvětlilo intenzitu a psychologickou orientaci charakteristik v příběhu. Vkládání vypravěčova vlastního „já“ do příběhu (autobiografický *postoj*, který nemusí být nutně ve spojení

s autobiografickou *formou*) obvykle považujeme za „romantickou“ tendenci, ale možná by bylo správnější, kdybychom je považovali za tendenci realistickou. Ať už tím narušíme jednoznačná dělitka v naší literární historii nebo ne, je třeba říci, že realismus je s evropským fenoménem „romantismu“ velmi složitě provázán, přestože jej docela správně považujeme spíše za jeho protipól. Realistická tendence zaujímat ve vyprávění autobiografický postoj však představuje jeden z hlavních rozdílů mezi rétorickým a psychologickým přístupem k prezentaci postav. Právě romanopisci se snaží vpravít sebe sama do svých postav a současně v sobě nalézt celou škálu dramatických možností vyplývajících z přání, potlačených tužeb, masek a antimasek, vznešenosti i nízkosti. Proč nám *Kněžna de Clèves* připadne ve srovnání s romancemi předchozí generace jako takový pokrok? Částečně bezpochyby kvůli specifičtějšímu historickému kontextu, ale především proto, že Mme. de La Fayette promítla do nešťastného trojúhelníku postav pocity své vlastní duše. *Osobní přístup*, který do francouzské literatury vnáší Montaigne, kvete o století později v dopisech Mme. de Sévigné a v románu její přítelkyně Mme. de La Fayette. A dokonce i v méně civilizované a méně citlivé Anglii — není snad hodně z Daniela Defoea nejen v Robinsonu Crusoeovi, ale také v Moll Flandersové a v Roxané? A nezakládá se snad Richardsonova velikost ve velké míře na jeho schopnosti spojit vlastní pocity s pocity svých pisatelů dopisů, zvláště svých hrdinů ženského pohlaví? Fielding a Thackeray promítají své osobní rysy především do svých narativních postav, ale Richardson a Sterne staví do role postav své vypravěče, a své duše tak vkládají do všech postav. Jane Austenová promítá sebe samu ve větší či menší míře do všech svých hrdinek, zatímco ostatní postavy pojímá spíše ve Fieldingově duchu. Tím se částečně vysvětluje dojem, že její umění stojí někde na půli cesty mezi Fieldingem a Richardsonem.

Nemůžeme snad o všech velikánech věku románu říci, že základní věc, která je všechny spojuje, je zvláštní zájem o charakteristiku, který je vnitřně provázán s tvorbou postavy podle schémat převzatých z umělcovy vlastní duše?

Není právě toto hlavní společný rys tak rozdílných osobností, jako byl Joyce, Lawrence, Proust, Dostojevskij, Tolstoj, Flaubert, Balzac a Stendhal? Tíhnutí k autobiografičnosti se v Anglii výrazně projevuje současně se vzestupem románu. Pepys, Evelyn, Cibber, Gibbon a Boswell vyjadřují svého ducha ve zjevně autobiografické formě. Tón nadcházejícího věku narativní literatury však udává Francouz Rousseau, který rozvíjí román v duchu autobiografie a současně pojímá autobiografii jako román.

Angličan Laurence Sterne dodal rodícímu se románu epistemologický nástroj, který v rukou romanopisců dvacátého století poskytl hlavní strukturální alternativu nebo doplnění organizace podle mytických či fikčních zápletkových schémat nebo chronologických schémat známých ze ságy a historie. Sterne demonstroval, že beletrie může být členěna podle lockeovských asociativních schémat, a ukázal tak romanopiscům budoucnosti, jak může postava vytvářet zápletku. Samotný termín Williama Jamese „proud vědomí“ je odvozen od myšlenkové linie empirických filozofů sahající až k Humeovi a Lockeovi. A právě Sterne proud vědomí poprvé učinil prvkem organizace v beletrii. Zde je třeba si všimnout, jak úzce je Lockeovo a Humeovo epistemologické myšlení spojeno s jevem, kterému jsme říkali autobiografický duch. Locke své teorie odvodil z pozorování vlastních duševních procesů. A skutečně, až do příchodu experimentální psychologie ve dvacátém století se většina úvah o duševních pochodech zakládala na autoanalýze, což platí i pro některé z Freudových starších a těch nejdramatičtějších objevů. Rozvoj románových metod charakteristiky a posun od rétorické k psychologické prezentaci vnitřního života je tedy v úzkém spojení s celým myšlenkovým hnutím zvaným romantismus a zvláště se vzestupem autobiografického ducha, jehož kořeny sahají až k renesančním autobiografickým autorům typu Montaignea a Celliniho a v konečném důsledku až k některým křesťanským postavám, jako byli svatá Tereza a svatý Augustin.

V narativní literatuře vznikající po osmnáctém století jsou dva hlavní nástroje prezentace vnitřního života tožné s nástroji, které užíval Apollónios i všichni jeho

následovníci: 1) narativní analýza, v níž myšlenky postavy procházejí filtrem vypravěčovy mysli, která je doplňuje více či méně interpretativním komentářem; 2) přímější a dramatictější vnitřní monolog. V devatenáctém století jsou obě techniky stejně jako u Boccaccia užívány společně po celé vyprávění, ale někteří romanopisci zjevně upřednostňují tu či onu metodu. Například George Eliotová v *Middlemarch* raději vypravuje a komentuje. Stendhal v *Červeném a černém* sice také často komentuje, ale své vnitřní monology v pozoruhodné míře dramatizuje. Až téměř do konce devatenáctého století se zdálo, že si vnitřní monolog nevytváří žádná vlastní syntaktická schémata. Propracovaná rétorika romancí je pryč, zatímco nesouvislé manévrování proudu vědomí nebylo dosud plně ovládnuto a redukováno na novou a výhradně moderní variantu rétoriky. Například prozaické zpracování nevyslovených myšlenek Juliána Sorela je do značné míry podobné próze jeho mluvené řeči. Neprozaická syntax moderního proudu vědomí se jakožto literární technika zřejmě ustavila coby vedlejší produkt zájmu o abnormální myšlenkové pochody, který byl pro devatenácté století typický. Stejně jako se sama psychologie nejlépe vyvíjí skrze studium abnormálních případů, dluží monolog v psychologické próze mnohé zájmu o narušenou duši, který se projevuje například u tak výrazného a vlivného autora, jako byl Dostojevskij. Abnormální jedinec a normální jedinec v abnormálním vypětí, jak se objevoval například v antických monozích, dával autorům devatenáctého století možnost použít v charakteristice pozoruhodné efekty, jež se odrazily nejen v narativních dílech one doby, ale i v oblibě veršovaného dramatického monologu.

Jedno z prvních míst, kde v monologu zazněla skutečně moderní struna — nepřetržitý proud vědomí s asociativními jazykovými schématy —, najdeme ke konci Tolstého *Anny Kareninové*. Je velmi pravděpodobné, že James Joyce se z tohoto díla poučil stejně jako ze setkání s Dujardinovým románem *Lístek rozmarýny*, přestože zásluhu nakonec přiřkl tomuto málo známému Francouzi. Poslední čtyři kapitoly sedmé části *Anny Kareninové*, především kapitoly 27–29, jsou věnovány vnitřnímu monologu Anny v době

těsně před sebevraždou. Anna je rozrušená a její myšlení je směsí okamžitých smyslových dojmů, z paměti vyvstávajících myšlenek a polovičatých pokusů o analýzu vlastní situace. Kvůli dramatické prezentaci stavu její mysli (jeho zvykem je mentální proces vždy dramatizovat vnitřním monologem) Tolstoj opouští více či méně logická a koherentní syntaktická schémata, která ve vnitřních monozích běžně užívá, a sahá po asociativních schématech proudu vědomí. V Annině duši se oba umělecké prostředky spojují v nástroj tak mocný, že jsou jeho účinky cítit od Dublinu až po okres Yoknapatawpha. Anna je opuštěná žena zmítaná mezi láskou a věrností a uvažuje o sebevraždě; a stíny jejích literárních předchůdkyň, Dídy, Médey i nešťastných milenek Ovidiových, jí v tklivých závěrečných okamžicích sekundují. Svůj podíl na této mocné a strašlivé scéně však mají také filozofové anglického osvícenství.

Nápad užití myšlenkového schématu proudu vědomí v nepřetržitém vnitřním monologu lze připisat Dujardinovi. Joyce však, jak si všimneme, tuto techniku sám nepoužívá. V *Odysseovi* se sice neustále snaží zachytit myšlenkové procesy svých postav, ale největší úsilí vkládá do tří mistrovských kousků zcela v klasickém stylu: Štěpána v epizodě „Próteus“, Blooma v epizodě „Nausikaa“ a Molly v epizodě „Penelopa“. Dokonce i zde, přestože je Joyce svou technikou originální, jak jen je možno, patří Bloom (uvážující o své lásce) do družiny Troila — politováníhodného a zrazeného — a Dafnida — komického a nespolehlivého; zatímco Molly se podobá Kressidě a Chloé nejen proto, že je „v dobré pohodě“ stejně jako Kressida, ale také proto, že je stejně nevěrná jako Kressida a současně stejně věrná jako Chloé. Všichni tři autoři — Longos, Chaucer i Joyce — užili vnitřní monolog k zobrazení a dramatizaci myšlenkového procesu. Co víc, přestože je vrcholný monolog Molly v *Odysseovi* v zásadě komický, jeho technická podobnost s vrcholným monologem Anny Kareninové je podivuhodná. Znalost ženské psychologie, kterou Jung na Joyceovi tak chválil, je v mnohém důsledkem Joyceovy citlivosti a rovněž bezesporu jeho manželské zkušenosti, ale také je v ní něco z Tolstého a narativní tradice sahající

přes Stendhala, Chaucera, Boccaccia, Ovidia a Vergilia až k Apollóniovi Rhodskému.

Úsilí dramatizovat myšlenkový proces mimeticky a psychologicky spíše než rétoricky naráží v postlockeovském vnitřním monologu na jeden problém. Máme-li vyloučit šroubovanost výrazu, jež je příznačným rysem rétoriky, a dovádí-li nás dominantní mimetický impuls k obyčejným postavám v reálných situacích, jak se vyhneme banalitě a trivialitě? Flaubert tuto otázku položil v částečně odlišných spojitostech v *Paní Bovaryové*. Vypravěč hovoří o Rudolfovi a poznamenává:

Tento muž, tak bohatý milostnými zkušenostmi, nepostihoval pod rouchem stejných slov rozdílnost citů. Protože mu podobná slova šeptala ústa prostopášná nebo prodejná, nevěřil valně v upřímnost slov Eminých; nesmí se brát všechno tak doslova, neboť přepjaté řeči, domníval se, tají jen city povrchní; jako by přeplněná duše nepřekypovala někdy nejjalovějšími metaforami, když přece nikdo nemůže vyjádřit plně své tužby, ani své myšlenky, ani své bolesti, a lidské slovo je jako puklý kotel; při melodiích, které z něho vytloukáme, dávají se do tance medvědi; a člověk by chtěl obměkčit hvězdy.¹¹⁾

Flaubert zde hovoří o řeči, ale jeho slova se vztahují také na jakýkoli pokus představit myšlenkové procesy v čistě verbální podobě. V *Paní Bovaryové* užívá Flaubert vnitřní monolog zřídka; někdy se uchyluje k narativní analýze a jindy zase k symbolickému vyjádření psychických stavů používá fyzické souvztažnosti. V narativní analýze si komentář a přímou manipulaci se čtenářovou reakcí povoluje ve větší míře, než si obvykle všimneme. Ve věci milostného vztahu s Rudolfem se zvláště snaží zachovat náš soucit vůči Emě tím, že přímo hovoří o její upřímnosti a poukazuje na jeho neupřímnost a mělkost, jako tomu bylo v právě citované pasáži. Tato technika není samozřejmě nijak nová. Například Boccaccio ji užíval poměrně často. O Flaubertovi se nezřídka říká, že vyloučil narativní komentář a autora podržel stranou fikce. Ve skutečnosti však osobnost vypravěče využíval zdrženlivě proto, aby svému ko-

mentáři (který je sice vzácný, ale zato velmi důležitý) dodal autoritu neosobního a nestranného vyjádření, přestože ve skutečnosti komentář není ani neosobní, ani nestranný: je to redukováná a skrytá projekce citů a myšlenek Gustava Flauberta. V tomto omezeném smyslu je to tedy komentář autobiografický.

Flaubertova druhá metoda odhalování vnitřního života je pro nás důležitější, protože se zakládá na jeho rozpoznání nedostatečnosti řeči jako nosiče emocí. Užitím tělesných souvztažností při vyjadřování Eminých myšlenkových procesů řeší Flaubert problém realistické prezentace Emy bez šroubování jazyka jejích myšlenek a následného znásilňování konceptu postavy jako takové, jež je založena na spojení výjimečně emotivní povahy s naprosto průměrným intelektem. Užitím jejího psa, svatební kytice, Binetova soustruhu a jiných předmětů s cílem symbolizovat Eminy duševní stavy dokáže Flaubert promítnout žádaný obraz její duše, aniž by se přitom ve větší míře spoléhal na narativní analýzu a musel tak přerušovat průzračný proud vyprávění, a současně aniž by šrouboval a překrucoval jazyk jejích myšlenek.

George Eliotová, narativní autorka s talentem velmi odlišným od talentu Flaubertova, nechce tento problém řešit takovou oklikou a hlavní část váhy své charakteristiky klade raději přímo na narativní analýzu, za což ovšem platí nízkou hybností vyprávěcího proudu. Tuto cenu platí i Proust — právě jako každý jiný analytický narativní autor, ať je jeho génius jakýkoli. Román *Middlemarch* tak oplývá analytickými pasážemi a příběh se dostává do velmi rozvážného rytmu. Plyne pomalu, ale jemně se rozvíjí, a vypravěč se v analytických pasážích plynule přesouvá od specifických úvah o postavách k pečlivým a jemným morálním zobecněním vyjádřeným v první a druhé osobě plurálu. Velká část síly a krásy *Middlemarch* spočívá právě v takových pasážích:

A tak nepředpokládám, že kdyby byl někdo viděl paní Casaubonovou, jak šest týdnů po svatbě tak trpce nařiká, pokládal by to za kdovíjakou tragédii. Když mladý člověk na chvíli ztratí odvalu a je bezradný, setká-li se namísto vysněné budoucnosti

11) Gustave Flaubert: *Paní Bovaryová* (přeložil Miroslav Jirda), Praha 1966, s. 167.

s tvrdou realitou, není na tom nic zvláštního, a co není zvláštní, obvykle lidi příliš nedojímá. Prvek tragédie spočívající právě v tom, že se něco vyskytuje často, ještě do tvrdého světa lidí nepronikl, a možná by to naše povaha ani nesnesla. Kdybychom viděli a cítili všechno, co se v lidech každý den odehrává, bylo by to, jako kdybychom slyšeli trávu růst a veverčí srdce tlouci, a umřeli bychom na hluk, který by nás čekal za clonou ticha. Takto však právě ti, kteří jdou nejrychleji, jsou nejlépe chráněni vlastní hloupostí.

Jak je to „ne-flaubertovské“, a jak je to přitom krásné! Rétorika George Eliotové s pečlivě volenými metaforami, jež dokonale odpovídají podivuhodné šíři jejího ducha a jsou dostatečně silné, aby její prózu plnou soucitu udržely právě v tomto sentimentálním duchu, je vždy řízená, umná a působivá. Dokonce i v citované krátké pasáži můžeme tyto rysy rozpoznat, ale abychom její umění mohli plně ocenit, měli bychom znát celý kontext z dvacáté kapitoly *Middlemarch*. A jelikož v románu není žádná postava s myšlením dostatečně výrazným na to, aby se jí mohla svěřit morální zobecnění, o něž George Eliotová v tomto díle opakovaně usiluje, musí se tohoto úkolu chopit vypravěč. Toto „zasahování“ ze strany vypravěče ve skutečnosti není tak „ne-flaubertovské“, jak by nám mnoho moderních kritiků možná chtělo tvrdit. Podíváme-li se zpět na výše citovanou pasáž z *Paní Bovaryové*, všimneme si, že Flaubertův vypravěč sleduje schéma, které se podobá schématu vypravěče v *Middlemarch*: od specifických rysů postavy a situace v románu postupuje k zobecnění, které platí pro celé lidstvo a je vyjádřeno v první osobě plurálu.

Přesto, ačkoli Flaubert a George Eliotová nejsou nutně tak rozdílní, jak se často předpokládalo, mohou nám posloužit jako příklady dvou hlavních typů řešení problému zajímavé a působivé reprezentace duší obyčejných lidských bytostí, jejichž verbální schémata řeči a myšlení sama o sobě nemohou vzbudit zájem a emoce, o něž autor v jejich případech usiluje. George Eliotová se spoléhá hlavně na narativní analýzu, Flaubert zase na symbolické užití fyzických souvztažností. Největší žák George Eliotové v anglické beletrii, D. H. Lawrence, je v jistém smyslu také žákem

Flaubertovým. V *Aaronově prutu*, jednom z jeho méně významných románů, nalezneme velmi objevnou pasáž, z níž vyzraňuje nespokojenost se slovy podobná té, kterou známe z výše uvedené pasáže Flaubertovy:

Aaron si to silně, třebaže podvědomě uvědomil. Byl hudebník. A proto ani jeho nejhlubší myšlenky nebyly slovní, jeho myšlení se neskládalo ze slov nebo ideových konceptů. I jeho myšlenky a ideje byly temné a neviditelné, stejně jako jsou neviditelné elektrické vibrace bez ohledu na to, kolik slov přenášejí. Jestliže já, uživatel slov, musím hluboké vibrace jeho vědomí převést do definitivní slovní podoby, je to moje osobní záležitost. Nečiním však nic více, než že překládám člověka. On sám by hovořil hudbou. Já se vyjadřuji slovy.

Neslyšitelná hudba jeho vědomé duše mu své mínění sdělovala stejně jasně, jako já je sděluji slovy; možná dokonce mnohem jasněji. Dělo se tak však jenom jeho vlastním způsobem; a jen svým vlastním způsobem si uvědomoval to, co já musím vložit do slov. Ta slova jsou moje věc. Jeho duše byla hudba.

Neproklínej mne tedy, milý čtenáři, a nekřič na mne, že ten zatracený chlapík nebyl ani z poloviny tak chytrý, aby mu to myslelo tak ostře a aby si uvědomil všechny ty jemné odstíny. Máš docela pravdu, nebyl; ale přece se to v něm nějak vyřešilo, jak říkám, a na tobě teď je, abys mi dokázal opak.

[kapitola 13]

Flaubert by asi spráskl rukama nad takovým přiznáním porážky ze strany člověka, který má vládnout slovy. Flaubert sám však byl jeden z prvních narativních umělců, který tuto nespokojenost se slovy jakožto nosiči pocitů formuloval, a obecně je to jev typický pro podstatnou část moderní beletrie. Konkrétně Lawrence se ve většině svých významných děl obrací k symbolismu především proto, aby získal prostředek ke sdělení podstaty postav, které jsou samy o sobě víceméně nedefinované. V narativní analýze se Lawrence často staví ve prospěch svých postav či proti nim natolik vášnivě, až vzniká riziko, že čtenář zareaguje v právě opačném smyslu, než ke kterému by ho mělo dovést vyprávění. Symbol je pro Lawrence často účinnějším nástrojem než analýza čistě proto, že nedokáže zachovat onen poklidný narativní soucit, na který se George Eliotová spoléhá tak často a s takovým účinkem. „Beriška“, „Liška“

a „Kapitánova panenka“ jsou krátké novely vystavěné kolem symbolů uvedených v názvech. Ve všech případech jsou to symboly postav, jejichž účelem je alespoň částečně vykonat charakterizační práci, která by jinak ve větší míře připadla narativní analýze nebo vnitřnímu monologu. A tyto tři novely jistě patří mezi Lawrenceovy nejúspěšnější narativní výkony.

Velcí moderní praktikové proudu vědomí se problému omezeného účinku verbálních schémat jakožto vyjádření myšlenek a charakteristiky skrze myšlenky samozřejmě snažili čelit. Řešili je několika různými způsoby. Je-li postava dostatečně inteligentní a citlivá, může své mentální procesy formulovat sama. Štěpán Dedalus nebo Quentin Compson dokáží být právě tak výmluvní a citliví, jak se je Joyce a Faulkner snaží mít, aniž by přitom uráželi čtenářův smysl pro pravděpodobnost. Pokud je postava takřka jíc podprůměrná, naskýtají se jiné možnosti. Do této kategorie patří Septimus Smith a Benjy Compson. Někteří psychologové dokazovali, že Benjy není skutečný psychotik, nýbrž literární konstrukce. Je-li to pravda, pak je štěstí, že Benjyho najdeme jen v knize, kam ostatně také patří. Faulkner a Virginia Woolfová ve skutečnosti využívají domnělou mentální omezenost těchto dvou postav k tomu, aby se zbavili rutinní rétoriky a zavedli do monologu poetičtější verbální schéma. Výsledkem je jakýsi nadproud vědomí: omezené myšlení postavy způsobuje nadměrné překroucení obvyklých myšlenkových schémat, která se lépe sdělují na úrovni podstatně vyšší, než jaké by kdy postava mohla dosáhnout. V rukou mistra je to mocný nástroj, jak ostatně dokazuje Benjyho monolog. Je to také počátek ústupu od čistě mimetického konceptu charakteristiky. Cesta od *Hluku a zuřivosti* ke *Když jsem umírala* je jen kratičká; přitom v *Když jsem umírala* již Faulkner téměř všechna verbální schémata postav v monologu zdůrazňuje vlastní rétorikou — soudnou i nesoudnou — a bere to jako věc narativní konvence. Jakmile realistické principy přestanou fungovat jako základní zákony vyprávění, problém omezených možností slov mizí.

Joyce se v *Dubliňanech* přiklonil těsně k flaubertovské

linii a využíval dokonce patetického efektu neartikulovaného vyjádření upřímné emoce, jako je tomu v elegii za Parnella v povídce „Břečtanový den ve spolkové klubovně“. V *Odyseovi* ho však vnitřní monology Leopolda Blooma jako celkové vyjádření Bloomovy postavy neuspokojily, ať už byla jejich dokonalost jakožto kompromisu mezi psychologii, rétorikou a poezií jakákoli. Lawrence v *Milenci lady Chatterleyové* poznamenal, že duše se dělí na „vyšší vědomí“ a „nižší vědomí“. Pod touto úrovní „přiznaného vědomí“, na níž „vnitřní intuitivní poznání“ získává verbální podobu, existuje ještě jedna úroveň skrytá. Lawrence se pečlivě vyhýbá freudovskému termínu, ale zjevně zde má na mysli podvědomí. George Eliotová se o Freudovy teorie ještě opřít nemohla, ale přesto si byla vědoma, že dokonce i v modlitbě člověk často určitou úroveň duše skrývá před sebou samým. Toto vědomí představuje jeden z hlavních rozdílů mezi moderními a starými koncepty postavy. Ve staré narativní literatuře sloužila právě modlitba k odhalení myšlenek a charakteru s neoddiskutovatelnou platností a tento postoj přetrvává i u Shakespeara, jehož odhalování charakteru v modlitbě a samomluvě má mít pro obecnost absolutní platnost. Moderní spisovatel zabývající se charakteristikou, jako například George Eliotová, musí být — řečeno s Flaubertem — trojím myslitelem, což mimo jiné znamená, že se musí zabývat i tou oblastí myšlení, jejíž slovní vyjádření vyšší vědomí jedince nedovolí. Pro George Eliotovou bylo řešení jednoduché: nechala vševědoucího vypravěče do této skryté úrovně vstoupit a vyslovit její obsah. U Joyce nabízí řešení několik možností.

Vezměme si následující úryvek ze Štěpánova vnitřního monologu v „*Próteovi*“. Ptá se sám sebe, zda by dokázal zachránit tonoucího, jako to dokázal Buck Mulligan:

Udělal bys to co on? Poblíž by čekal člun, záchranný člun. *Natürlich*, schválně kvůli tobě. Udělal bys to, nebo ne? Ten, co před devíti dny utonul za Maiden's Rock. Čekají na něho. Pravdu, ven s ní. Rád bych. Zkusil bych to. Nejsem dobrý plavec. Voda studeně hebká. Když jsem do ní v clongowském umyvadle ponořil obličej. Nevidím. Kdo stojí za mnou? Honem, honem — ven! Vidíš, jak se sem ze všech stran honem valí

přiliv a jak honem zanáší nízko položené písčiny, perleťové ka-
kaové. Kdybych tak cítil půdu pod nohama. Chtěl bych, aby
jeho život stále patřil jemu a můj mně. Tonoucí. Z hrůzy jeho
smrti ke mně úpí jeho lidský zrak. Já... Spolu s ním ke dnu...
Nedokázal jsem ji zachránit. Vodstvo: hořká smrt: veta po
něm.¹²⁾

Freudovský přesmyk na konci — nedokázal jsem zachránit
ji namísto *ho* — je příkladem toho, jak Joyce vhodně zob-
razuje podvědomí v praxi: potlačená vzpomínka na matku
přeskočí jako jiskra na Štěpánovu myšlenkovou linii, jak-
mile se tato linie dostatečně přiblíží k úrovni podvědomí
a umožní asociativní skok z jedné úrovně na druhou.

To je zajisté možnost, jak odhalit podvědomí ve vnitř-
ním monologu, ale je to řešení pouze částečné, neboť pokrý-
vá jenom myšlenky, které unikly pozornosti cenzora a pře-
skočily do verbalizovaného proudu, kterému Lawrence
řikal „vyšší vědomí“. Joyce užívá podobné přesuny i při od-
halování Bloomových skrytých myšlenek, například když
mu do řeči namísto „kavírují“ proskočí „kavalírují“, ale tato
cesta ponechává příliš mnoho skrytého, aby mohla Joyce
uspokojit; ten by částečným řešením zavděk nevzal. Hlav-
ní řešení problému dramatizace podvědomí představuje ka-
pitola „Kirké“. Joyce zde jednoduše používá surrealistickou
nebo expresionistickou dramatizaci, která Bloomovi umož-
ňuje sehrát odhalující freudovskou fantazii, jež poskytne
mnohem ucelenější obraz jeho podvědomí, než jaký by kdy
dokázal přinést jakýkoli vnitřní monolog. Komentátoři to
často nazývají „snová sekvence“ nebo nějak v tom smyslu
a pokoušejí se děj lokalizovat v opilém vědomí jednoho
nebo obou protagonistů. Takové pokusy však nutně selhá-
vají, protože Joyce zde opustil realistické řešení problému
(stejně jako to činí všude v kapitolách „Kyklop“, „Héliův
skot“ a „Ithaka“). Joyce poznává, že podvědomí není svázá-
no fyzikálními zákony skutečného světa o nic více, než pro
ně platí morální pravidla společnosti, a jako vhodný způsob
své dramatizace volí surrealistickou fantazii. U Joyce
i Faulknera si můžeme všimnout, že zachází-li mimetická
charakteristika příliš daleko, vede ke své vlastní destruk-

12) James Joyce: *Odysseus* (přeložil Aloys Skoumal), Praha 1999, s. 43.

ci. Když narativní umělec konečně pronikne do labyrintu
duše, nenalezne v něm zázrak mechaniky, nýbrž svět mýtů
a příšer. Díky Freudovi a Jungovi přežívá v srdci labyrin-
tu Mínótauros. Možná to bylo právě v lidském podvědomí,
kde Yeats našel ono hrubé zvíře ploužící se ke svému
„druhému příchodu“, jak by to nazval Joyce.

Mimetický impuls, který prezentuje postavy tím, že
vnitřní život dramatizuje proudem vědomí, se tedy v oka-
mžiku dosažení citadely duše nutně rozpouští v mytických
a expresionistických schématech. Impuls vedoucí k nara-
tivní analýze se však rozpouští jiným způsobem. Joyceova
charakteristika Leopolda Blooma koření v přesvědčení, že
Bloomův charakter lze vykreslit vyčerpávajícím způsobem
a poskytnout komplexní, ale stále koherentní obraz skuteč-
ného Blooma, platný a konzistentní portrét celého člověka
jako úplné bytosti v psychologickém i sociologickém smys-
lu. Předpokládejme však, že bychom ztratili víru v existen-
ci *já* jakožto materiálního celku a spolu s Lawrencem by-
chom řekli: „Masa lidí nemá žádné ústřední já. Jsou to
všechno jen kousky“; anebo s Proustem: „O nikom z nás
nelze říci, že by představoval materiální celek, který by byl
u všech lidí identický“. Lawrence a Proust v těchto úryv-
cích hovoří každý o něčem jiném — Lawrence má na mys-
li, že lidé nemají žádné duše, zatímco Proust chce říci, že
existence závisí na mnohočetnosti pohledů na naše osob-
nosti ze strany nás samých a dalších lidí, což naši existen-
ci relativizuje — ale oba se dotýkají výrazně moderního
problému, který má na moderní literaturu velmi silný vliv.
Jeden z hlavních trendů v charakteristice dvacátého stole-
tí má k pokusům o proniknutí do duše jedinice a k soustře-
dění se na pochopení „dojmů“, které si nečiní nárok na ab-
solutní platnost, dosti daleko. Jedná se o charakterizační
techniku převládající v románech, kterým dominuje vypra-
věč: *Lord Jim*, *Nejsmutnější příběh*, *Hledání ztraceného
času*, *Absolone*, *Absolone!* a *Alexandrijský kvartet*. Tuto
techniku popsal Erich Auerbach jako „metodu rozkládající
skutečnost do mnoha mnohovýznamových odrazů vědomí“.
Auerbach se důrazně stavěl proti románům, které ji využí-
vají, neboť v nich (zcela správně) cítil „cosi nepřátelského

vůči realitě, kterou zobrazují“. Vnitřní monology a narativní analýzy, na nichž se zakládala charakteristika velkých narativních děl devatenáctého století, byly ve století dvacátém z velké části opuštěny, protože jednak je spisovatelé považují za nevhodný prostředek pojednání o důležitém světě podvědomí, který nevyužívá slov, jednak protože spisovatelé ztratili víru v reálnost realismu. Většina moderních narativních děl se vyznačuje vědomím rozporu mezi tím, co je vnímatelné, a tím, co je pravda; to navozuje situaci, v níž se realistická prezentace postav stává mnohem méně nutnou, než se mohlo zdát v předchozím století. Beckettovy a Durrellovy charakteristiky se sice od sebe navzájem velice liší, ale také se obě výrazně liší od charakteristik Tolstého a George Eliotové.

Při posuzování způsobů, jimiž se narativní autoři pokoušeli prezentovat jednotlivé postavy a zkoumat jejich individuální životní zkušenosti, jsme až dosud opomíjeli techniky a cíle takzvaných charakterových typů. Jedním z důvodů tohoto domnělého opomenutí je naše přesvědčení, že čím více je postava typem, tím méně je skutečnou postavou. Přestože výraz „typ“ sám o sobě vede k určitému zmatení a často se užívá dosti volně, je jasné, že ve všech svých významech odkazuje na cosi mimo postavu samotnou. Typ lze vztáhnout na zcela obecnou ideu (Kdožkolvík je typ obecného lidství), na specifickou nelidskou entitu (Vergiliova Fama zosobňuje klepy) nebo na duševní stav (například Spenserův poustevník Zoufalství). Jen námátkou můžeme zmínit typy náboženské (christologické postavy, Madony atd.), typy psychologické (ať už odkazují na psychologii aristotelskou nebo freudovskou), typy fyziologické (ať už odkazují na jonsonovské letory nebo na koncepty, jako je ekto- a endomorfismus), typy intelektuální (Thwackum, Square, dr. Pangloss), typy sociální a typy geografické. Mnohé z těchto konceptů sahají až do antických dob. Myšlenka tohoto druhu je myšlenka zobecňující, tj. taková, která se u zcela různorodých věcí snaží nalézt společné, jednotící rysy. Vždy usiluje o dehumanizaci postavy, ať už ji nalézáme v Theofrastových *Charakterech*, v řecké nové

komedii nebo v narativní alegorii. Každopádně kdykoli pojímáme postavu jako typ, vzdalujeme se od jejího pojetí jakožto individuální postavy a přibližujeme se jejímu pojetí jako součásti určitého širšího rámce. Tento rámec může být morální, teologický, vztahující se k nějakému v zásadě mimoliterárnímu schématu; anebo se může vztahovat přímo k určité části samotné narativní situace. Vnímáme-li postavu jako darebáky, naivky, lišáky, sborové zpěváky, nuncie atd., nepovažujeme je za postavy jako takové, nýbrž za prvky skládající se v celek, části zápletky nebo významu díla.

Každou postavu můžeme samozřejmě posuzovat s ohledem na její individuální rysy nebo jako součást nějakého většího schématu. Dokonce i postava „archetypální“ je prostě postavou určitého typu. Postava obětního beránka má něco společného se všemi dalšími obětními beránky, a dokonce i když ji pojmem jako postavu individuální, bude její charakter částečně určen odleskem různých typů, jejichž ozvěny vzbudí v paměti publika. Pan Pickwick a Sam Weller jsou postavy vysoce individualizované, ale mnoho svých atributů sdílejí se svými předchůdci, kterými byli například Tom Jones a Partridge, Roderick Random a Strap, don Quijote a Sancho Panza — a také s četnými následovníky: například Huck Finn a Jim, a dokonce i Sherlock Holmes a dr. Watson. Ve vysoce individualizované charakteristice je takové obecné pozadí pro vzdělaného čtenáře intelektuální a emoční odměnou. A naopak, charakteristiky svým primárním významem „typické“ mohou být nadány dostatečnou individualitou, která rozšíří jejich přitažlivost i mimo vzdělanou elitu, jíž jsou určeny, a učiní je zajímavými i pro méně vzdělané čtenáře. Učitelé, kteří studentům radí číst *Královnu víl* „kvůli příběhu“, škodí Spenserovu umění více, než by škodili umění Fieldingovu, kdyby jim radili totéž ve vztahu k *Tomu Jonesovi*. Přitom i Spenserovy postavy vykazují určité individuální prvky, které fungují v mezích jejich „typů“, a Spenser skutečně s těmito postavami manipuluje „příběhovou“ formou. Můžeme ho číst i jako vypravěče příběhu. Tímto přístupem ho však nemůžeme ocenit jako narativního umělce v celé jeho plnosti. Jeho postavy tančí na intelektuální hudbu; a pokud

se rozhodneme této hudbě nenaslouchat, bude nám tan nutně připadat neumělý a triviální. U Fieldinga je příběh nadřazen významu a postava jako pan Western je nadár individualitou, jež přesahuje vše, s čím se setkáváme u Spensera. Abychom však mohli pana Westerna pojmovat v jeho celistvosti, musíme vzít v potaz jak jeho individualitu, tak i typické aspekty. Fielding promýšlel své postavy jako reprezentační typy obecného lidství nijak neomezované časem ani prostorem. Walter Scott nicméně pana Westerna chválil jako charakteristiku, která byla jednoznačně produktem určité doby a místa. My moderní lidé zaměříme svou chválu spíše na jedinečnost a originalitu této brilantní charakteristiky: „Teďka už to takhle dělat neumí,“ řekneme. Avšak bez ohledu na to, jak dalece je postava individualizovaná, pro vzdělaného čtenáře bude tím bohatší, čím větší a různorodější příbuznost ji bude pojít se světem idejí, se světem společenským a s literární minulostí. Anna Kareninová jen získá tím, že rozpoznáme její příbuznost s paní Bovaryovou a s Dídou. Dorothea Brooková zase získá naším odhalením, že patří do rodu Emy Woodhouseové a svaté Terezy. Isabel Archerová získá tím, že vidíme její podobnost nejen se Scottovou Dianou Vernonovou, ale také s římskou bohyní Dianou (pannou s lukem), kterou nám připomene stejně jistě jako Meredithova *Diana z Rozcestí* přestože klíč ve jméně Jamesovy hrdinky je bezesporu mnohem hůře rozpoznatelný.¹³⁾ Ideální čtenář narativní literatury — staré i moderní — musí být připraven reagovat na konkrétní zaměření díla s ohledem na postavu, její individualitu nebo „typické“ konotace v míře, v jaké to vyžaduje dílo samo; především však do svého úsudku o postavě musí vnést takovou univerzálnost reakce, která by odpovídala nekonečné různorodosti narativní charakteristiky. Možná nepotřebujeme nijak výjimečné publikum, aby velká narativní díla vznikala; určitě je však potřebujeme k tomu, aby byla tato díla správně pochopena a oceněna.

13) *Archer* = lukostřelec (pozn. překl.).