

1. ÚVOD

Novinové zprávy, dějepisné knihy, romány, filmy, komiksy, pantomima, tanec, psychoanalytická sezení představují jen několik narativů,¹⁾ se kterými se v životě setkáváme. Jeden druh narativu bude předmětem této knihy: druh zvaný „narativní fikce“, ať už ve formě románu, povídky či epické básně.

Avšak co je narativ? Proč je následující limerik narativem?

Byl jeden starý muž z města El Passo,
pomáhal manželce dusiti maso.
Stalo se časem,
že spletla si s masem
starého muže z města El Passo.²⁾

V čem se liší tento limerik od následující promluvy?

Nad vodou pták,
ve vodě rak,
pod vodou rybička,
za vodou děvečka,
tu já mám rád.³⁾

Proč tento druhý text není narativem?

A co je narativní fikce? Jak se liší od jiných druhů narativu? V čem je novinová zpráva jako „Včera vyhořel obchod na hlavní třídě“ narativem, ale ne narativní fikcí? Které rysy dělají z dané

1) K užívané terminologii viz „Poznámka k překladu“. (Pozn. překl.)

2) Edward Lear: *Velká kniha nesmyslů*, Mladá fronta, Praha 1998, překlad Antonín Přidal. (Pozn. překl.)

3) Karel Plicka — František Volf: *Český rok — Léto*, Vydavatelství družstevní práce 1950. (Pozn. překl.)

promluvy narativní text? Které jsou základní aspekty narativní fikce a jak tyto aspekty společně fungují? Jak máme uchopit specifický narativní text a jak ho vysvětlit druhým?

Tyto a další otázky budou podrobněji zpracovány v této knize. Bude však užitečné začít pracovní definicí klíčových termínů z názvu knihy, a vytvořit si tak rámec pro další úvahy.

Poetika je

systematické bádání o literatuře jako literatuře. Toto bádání se zabývá otázkou „Co je literatura?“ a všemi dalšími možnými otázkami, které vyplývají z této první, jako například: Co je umění v jazyce? Jaké jsou formy a druhy literatury? Jaký je charakter určitého literárního žánru či trendu? Jaký je systém „umění“ nebo „jazyka“ u určitého básníka? Co je příběh? Jaké jsou specifické rysy literárních děl? Jak jsou vystavěna? Jak fungují „neliterární“ jevy v literárních textech? atd. (Hrushovski 1976b, s. xv)

Jako „narativní fikci“ označuji vyprávění určitého sledu fiktivních událostí. Tato definice, ačkoliv by se mohla zdát samozřejmá, vyjadřuje nicméně jisté pozice vzhledem k některým základním východiskům poetiky. Už termín *vyprávění* naznačuje (1), že jde o *komunikační* proces, v němž narativ je jakožto sdělení předáván autorem příjemci, a (2) jazykovou povahu přenosu sdělení. Tímto se liší narativní fikce od narativů v jiných médiích, jako například ve filmu, tanci či pantomimě.⁴⁾

Z dané definice dále vyplývá, čím se narativní fikce liší od jiných literárních textů, jako je lyrická poezie či výkladová próza. Na rozdíl od výkladové prózy představuje narativní fikce *sled událostí* (Tomaševskij 1965, s. 66, pův. vyd. v ruštině 1925). Na tomto stupni našeho uvažování můžeme událost definovat nepřiliš důsledně jako něco, co se stalo a co může být vyjádřeno slovesem či dějovým substantivem. I když narativy založené na jedné události jsou teoreticky (a snad i empiricky) možné (viz kapitola 2),

4) V tomto smyslu je předmět této studie zároveň širší i užší než je to, co bývá obvykle nazýváno „naratologií“. Širší v tom smyslu, že se zabývá více aspekty narativní fikce než jen těmi, jež jsou přenosné z jednoho média do druhého. Užší v tom smyslu, že o oněch přenosných aspektech pojednává pouze ve vztahu k jejich projevům v literatuře, a nikoli v ostatních médiích. Ne všichni teoretikové omezují „naratologii“ na přenosný aspekt narativu (jak to dělají například Todorov 1969 a Prince 1973). Někteří používají tento termín pro označení studia veškerých aspektů narativu. Balová (1977, s. 21) například tvrdí, že vyprávění (plus perspektiva) je naratologický problém *par excellence* (na s. 13 mluví explicitně o dvou typech naratologie).

mluvíme zde o *sledu* událostí, neboť narativy obvykle sestávají z více než jedné události. Tak například muž z limeriku nejprve pomáhá manželce dusit maso a pak se sám ocitá na jeho místě.

Konečně, v této knize se zaměřím na narativy sestávající z *fiktivních* událostí. Proto zde nebudu brát v úvahu nefikční jazykové narativy jako soudní svědectví, novinové zprávy, dějepisné knihy, autobiografie, osobní dopisy apod. Domnívám se, že fikční status událostí je *záležitost* pragmatická. Dalo by se tvrdit, že novinové zprávy, dějepisné knihy, autobiografie jsou v jistém smyslu neméně fiktivní než texty, které jsou konvenčně za fikci označovány. Některé postupy užívané při analýze fikce by bylo skutečně možné aplikovat na texty obecně označované za „nefikční“. Protože však tyto texty mají další, jim specifické rysy, ocitají se tak mimo dosah této knihy.

Výše zmíněná definice narativní fikce nás také přivádí ke klasifikaci jejich základních aspektů: události, jejich jazykové vyjádření a akt mluvení nebo psaní. V duchu Genettova rozlišení mezi „*histoire*“, „*récit*“ a „*narration*“ (1972, s. 71–76) budu zde tyto aspekty nazývat „příběh“, „text“ a „vyprávění“.⁵⁾

„Příběh“ označuje vyprávěné události, abstrahované od jejich rozložení v textu a uspořádané *chronologicky*, a zahrnuje také účastníky těchto událostí.

Je-li „příběh“ sledem událostí, je „text“ mluvenou či psanou promluvou, kterou se o nich vypráví. Jednodušeji řečeno, text je to, co čteme. V textu se události nevyskytují nutně *chronologicky*; charakteristiky jejich účastníků jsou roztroušeny po celém textu a všechny jednotky narativního obsahu procházejí filtrem jakéhosi prismatu či perspektivy („fokalizátor“).

Protože text je mluvenou či psanou promluvou, předpokládá tedy někoho, *kdo* mluví či píše. Tento akt či proces produkce textu je oním třetím aspektem — „vyprávěním“. Vyprávění může být jak *reálné*, tak *fiktivní*. V empirickém světě je autor agentem zodpovědným za produkci narativu a jeho komunikaci. Empirický

5) Toto rozlišení připomíná příbuzná mapování pole, jakými jsou např. „fabule“ x „syžet“ u formalistů (např. Tomaševskij 1965, s. 66), „histoire“ x „discours“ u Todorova (1966, s. 126), „story“ x „discourse“ u Chatmana (1978, s. 19), „fonction“, „action“, „narration“ u Barthesa (1966, s. 6) a „histoire“, „récit“, „text narratif“ u Balové (1977, s. 4–8). Protože mnozí čtenáři této knihy pravděpodobně nejsou s těmito klasifikacemi obeznámeni, upouštím od jejich srovnání s klasifikací svou.

proces komunikace je však méně relevantní pro poetiku narativní fikce než komunikační proces uvnitř textu. Při komunikaci uvnitř textu dochází k přenosu narativu od fiktivního vypravěče k fiktivnímu adresátovi.

Ze všech tří aspektů narativní fikce je pouze text přímo dostupný čtenáři. Skrze něj se čtenář seznamuje s příběhem (jeho předmětem) a s vyprávěním (procesem jeho produkce). Na druhé straně je narativní text sám však definován těmito dvěma aspekty: kdyby neobsahoval příběh, nebyl by to narativ, a kdyby nebyl napsán či vyprávěn, nebyl by to text. Vlastně bychom se mohli dívat na příběh a vyprávění jako na dvě metonymie textu, z nichž ta první evokuje text na základě jeho narativního obsahu a druhá na základě jeho produkce.⁶⁾ Na vztahy mezi těmito třemi aspekty bude kladen důraz v celé naší studii a tyto tři aspekty budou také určovat rozdělení do kapitol.

Prozatím jsem zde naznačila předběžné odpovědi na všechny otázky, které jsem si položila na počátku tohoto úvodu, až na dvě zbývající. Tyto dvě otázky se liší od oněch předešlých — týkají se totiž specifity jednotlivých textů spíše než charakteristiky společné pro všechna díla narativní fikce. Společná přítomnost těchto dvou typů otázek je vlastně příznačná pro tuto knihu, která si klade dva cíle: Ráda bych podala popis systému, na němž fungují všechny fikční narativy, a zároveň se budu snažit naznačit způsob, jak studovat jednotlivé narativy jako jedinečné realizace obecného systému.

Tato dvojí orientace bude vyžadovat směs teoretického přístupu a ilustrací z různých děl narativní fikce. Je zřejmé, že některé otázky se ilustrují příkladem lépe než jiné, které vyžadují více abstraktních úvah. Rozložení příkladů bude odpovídat tomuto faktu. Kvůli omezenému prostoru a pro větší pestrost nerozebírám žádný text v celku, ale dávám přednost úvaze nad úryvky z většího množství textů, z různých období a rozličných národních literatur. Některé příklady se opakují v různých kontextech. Děje se tak nejen kvůli zapamatovatelnosti, ale také pro podtržení faktu, že textové segmenty jsou uzly rozličných kompozičních principů, nikoli předem hotové příklady jednotlivých principů s vyloučením ostatních (i když je samozřejmě možné, aby jeden princip

6) Popis příběhu a vyprávění jakožto metonymií textu je inspirován Perrym (1979, s. 43), který takto uvažuje o vztahu mezi textem a implikovaným čtenářem.

výrazně převládal). Analýza textu vyžaduje, abychom se zaměřili na jeden určitý jev či problém, texty však obsahují více, než co může vzejít z toho, že izolujeme jejich jednotlivé aspekty.

Tento výklad vychází z prací angloamerické nové kritiky, ruského formalismu, francouzského strukturalismu, telavivské školy poetiky a fenomenologie čtení. Kniha však není rozčleněna podle „škol“ nebo jednotlivých teoretiků (jako například Hawkes 1977), ale je uspořádána kolem *differentia specifica* narativní fikce (např. události, čas, vyprávění). Z výše zmíněného příklonu k určitým přístupům a výběru určitých aspektů z každého z nich vyplývá nutně přítomnost osobního stanoviska k daným otázkám. Toto stanovisko není jen mlčky přítomno, naopak často se projevuje formou přímého komentáře či modifikace daných teorií. Přesto však tato kniha nepřichází s novou originální teorií. Napětí mezi integrací existujících teorií a výkladem osobního názoru je jednou z obtíží při jakémkoli pokusu o syntézu. Bylo také nutné vzít si z každé teorie relevantní body, aniž bychom předkládali výklad této teorie jako celku nebo se důsledně přidržovali všech jejích principů. Doufáme, že čtenář bude tímto motivován k pokračování ve studiu této oblasti literární vědy, a vyplní tak některé z mezer, jež se v této knize nutně vyskytnou.

2. PŘÍBĚH: UDÁLOSTI¹⁾

OTÁZKA AUTONOMIE PŘÍBĚHU

Příběh jsme definovali jako abstrakci vyprávěných událostí a jejich účastníků z textu. Jako takový je příběh součástí větší struktury, již někteří nazývají „rekonstruovaný“ (nebo „reprezentovaný“) svět (nebo „rovina“) (např. Hrushovski 1976a, s. 7), tj. fikční „realita“, v níž budou žít postavy příběhu a budou se odehrávat jeho události. Příběh je vlastně jednou z os uvnitř větší struktury: osou časové organizace. Jelikož právě dominantní přítomnost této osy vytváří z textu — obrazu světa narativní text, soustředíme naše úvahy k této ose a zanedbáme onu širší strukturu, která není specificky narativní.

Jakožto abstrakce, konstrukt, příběh není přímo přístupný čtenáři. Vlastně by se mohlo zdát rozumnější, abychom si jako výchozí pevný bod svého uvažování o jednotlivých aspektech zvolili text, který, jak už bylo řečeno, je jediný předmětný a smysly vnímatelný aspekt jazykového narativu. Tak postupuji v kapitolách 4, 5, a 6. Zde bude třeba obhájit rozhodnutí zabývat se odděleně příběhem v této a následující kapitole. Tato studie se nedívá na příběh jako na surový, nediferencovaný materiál, ale naopak zdůrazňuje jeho strukturovanou povahu, tj. to, že je utvořen z oddělitelných komponentů, a z toho vyplývající možnost vytváření sítě vnitřních vztahů. Tento pohled na věc ospravedlňuje snahu odvodit určitou formu ze substance vyprávěného obsahu, specificky

1) Tato kapitola spočívá z velké míry na předběžném textu, který připravil Moshe Ron; mnohé pasáže jsou z jeho textu doslovně převzaty. Celková koncepce, substance, pořadí jednotlivých údajů a styl byly však podrobeny značným úpravám, takže (naneštěstí pro mne) Ron nemůže nést odpovědnost za případné nedostatky této kapitoly.

kou narativní formu.²⁾ Teoretická možnost abstrahovat příběh-formu pravděpodobně odpovídá intuitivnímu chování lidí při přístupu k příběhům: schopnost je převyprávět, rozpoznat varianty stejného příběhu, poznat týž příběh v jiném médiu atd. Tato intuice vedla téměř každého naratologa, následovníka Vladimíra Proppa, k tvrzení, že je možné izolovat, alespoň pro účel popisu, imanentní strukturu příběhu, někdy také nazývanou „narativita“. Bremond píše, že to, co Propp studoval ve své *Morfologii pohádky*, byla „autonomní vrstva smyslu“. Bremond pak pokračuje:

Námět určité pohádky může sloužit za téma baletu, námět románu může být převeden na divadelní scénu či filmové plátno, film může být vyprávěn těm, kteří ho neviděli. Čteme slova, díváme se na obrazy, dešifrujeme gesta, ale skrze toto všechno nakonec sledujeme příběh; a tento příběh může být jeden a týž.

(Bremond 1964, s. 6)

Radikálnější stanovisko zastává Greimas, podle kterého uznat Bremondovo hledisko

znamená uznat a přijmout nutnost zásadního rozlišení mezi dvěma rovinami reprezentace a analýzy: zjevnou rovinou vyprávění, na níž jsou projevy vyprávění podřízeny specifickým nárokům jazykových podstat (skrze ně jsou vyjádřeny), a imanentní rovinou, vytvářející jakýsi společný strukturní podklad, na němž je situována a organizována narativita ještě před svými vnějškovými projevy. Společná sémiotická rovina je tudíž odlišná od jazykové roviny a logicky jí předchází, ať už je její další projev v jakémkoli jazyce.

(Greimas 1977, s. 23, pův. vyd. ve francouzštině 1969)³⁾

Z těchto citátů vyplývá (mohli bychom přidat Prince 1973, s. 13), že příběh abstrahuje od: (1) specifického stylu daného textu (např. pozdní styl Henryho Jamese s velkým množstvím vedlejších vět či Faulknerova imitace jižanského dialektu a rytmu), (2) jazyka, ve kterém je text napsán (angličtina, francouzština, hebrejščina), a (3) média či znakového systému (slova, filmové záběry, gesta). Příběh, na rozdíl o textu, z něhož je abstrahován,

2) Typicky strukturalistický postup. Viz Hjelmslev 1961, s. 47–60; Barthes 1970, s. 39–41, pův. vyd. ve francouzštině 1964; Greimas 1966, s. 25–27.

3) Viz též Barthes 1966, s. 1; Todorov 1966, s. 126–127; Pavel 1973b, s. 1. U dalších autorů pozorujeme předpoklad určité varianty tohoto tvrzení v tom, že zacházejí s modely vyvinutými pro jednu sémiotickou a kulturní oblast jako s neproblematicky přenosnými do oblastí jiné. Připomínáme, že naše studie mluví o „aspektech“, a nikoli „rovinách“.

můžeme chápat jako přenosný mezi různými médii, jazyky i uvnitř jednoho jazyka.

Tomuto hledisku může oponovat taktéž intuitivní přesvědčení mnoha zkušených čtenářů, že literárnímu dílu, včetně v něm obsaženého příběhu, „něco chybí“ při parafrázi či překladu (někdy více než jen něco v hollywoodském zpracování). Jinak řečeno, podle nich je příběh v jakémisi těžko definovatelném smyslu závislý na stylu, jazyce a médiu. To tvrdí Todorov v jedné ze svých raných studií:

Význam neexistuje, aniž by byl vyjádřen a vnímán [...]; neexistují dvě výpovědi s identickým významem, pokud jejich vyjádření postupovalo různým způsobem. (Todorov 1967, s. 20)

Pokud bychom přijali toto stanovisko, znamenalo by to určité omezení pro pojem převoditelnosti obecně.⁴⁾ Skutečně, pro čtenáře zastávající fanatický názor, že „parafráze je herezí“ (výraz, který razí Cleanth Brooks 1947), nebude mít zkoumání příběhu samého velkých užitek.

Uživatelé však, stejně jako v tzv. přirozeném jazyce, nemohou produkovat či rozumět příběhům bez nějaké (implicitní) kompetence, pokud jde o narativní strukturu, tj. čehosi, co přetrvává při parafrázi či „převodu“. Těto kompetence nabývají uživatelé rozsáhlou praxí čtení a vyprávění příběhů. Zde se setkáváme s tímž dialektickým vztahem, který k sobě váže opozice virtuálního a skutečného (jako jsou Saussurova „*langue*“ a „*parole*“, Chomského „kompetence“ a „performance“; viz Culler 1975, s. 8–10; Hawkes 1977, s. 21–22). V této situaci je nutné předběžně přijmout fakt — alespoň jako pracovní hypotézu —, že příběh-struktura či narativita je izolovatelná. Ani to však nedokazuje nepopiratelnou prioritu příběhu nad textem, ať už logickou či ontologickou (kdybych byla nucena se rozhodnout, volila bych spíše druhou alternativu).

POJEM NARATIVNÍ GRAMATIKY

I když je příběh transverbální, je často považován za homologický (tj. paralelní svou strukturou) s přirozeným jazykem, a proto nejlépe přístupný pro typ analýzy užívané v lingvistice. Tento

4) Argument považující převoditelnost za předpoklad metafyzického diskursu najdeme u Derridy 1977, pův. vyd. ve francouzštině 1972.

druh analýzy často pracuje s konstrukcemi narativních „gramatik“, ať už přímo aplikujících lingvistické metody a pojmy, jako Todorovova *Grammaire du Décaméron* (1969), nebo širší pojem „gramatiky“ jako u Greimase:

Lingvista si pak nemůže nevšimnout, že některé vlastnosti narativních struktur se pozoruhodně opakují, a tento opětovný výskyt dovoluje zaznamenat výrazné pravidelnosti. Tato pozorování vedou ke konstrukci *narativní gramatiky*. V tomto případě je zřejmé, že lingvista bude používat koncept gramatiky v jeho nejobecnějším a nemetaphorickém smyslu, že bude takovouto gramatikou rozumět omezené množství principů strukturní organizace narativních jednotek, společně s pravidly kombinace a fungování těchto jednotek, vedoucí k produkci narativních objektů. (1971, s. 794)

V posledních letech se narativní gramatika stala vysoce specializovaným oborem, kde každý počíná vyžaduje více metodologické přesnosti a přísné formalizace, než je tato studie schopna obsáhnout.⁵⁾ V rámci této kapitoly není možná konstrukce narativní gramatiky ani dostatečný přehled jejích existujících modelů. Mohu se pouze pokusit o eklektický a zběžný přehled několika hlavních pojmů odvozených z několika modelů. Vypůjčím si však z narativní gramatiky koncepty hloubkové a povrchové struktury, které zde budou sloužit jako organizační principy pro zbytek celé kapitoly. Pod tato dvě označení zahrnu otázky, které již byly zmíněny ve vztahu k předmětu této kapitoly, i další, které se tohoto předmětu nějak týkají, i když o nich byla řeč samostatně.

Pojem hloubkové a povrchové struktury pochází z „transformační generativní gramatiky“, jež si klade za cíl vyčíslit (charakterizovat) nekonečnou řadu vět jazyka postulováním konečného počtu pravidel hloubkové struktury a sady transformačních pravidel, kterými se převádí hloubková struktura na povrchovou. Zatímco povrchová struktura je abstraktní formulace vyjadřující uspořádání vnímatelných výpovědí, hloubková struktura, jejíž forma je jednodušší a abstraktnější, leží pod strukturou povrchovou a lze ji zjistit pouze zpětnou projekcí transformačního procesu.

5) Nejasnější a nejexplicitnější shrnutí takovýchto úvah najdeme u Pavla, nepublikovaný rukopis; také Pavel 1973a, 1973b, 1976. V posledních letech pracuje Pavel na velmi slibném modelu, který nazývá „gramatika kroků“ („move grammar“), jehož náčrt lze nalézt v 1978. Pro tento model si Pavel vypůjčuje stromovou strukturu, již užívá transformační gramatika.

Věty „Policisté zabili zloděje“ a „Zloděj byl zabit policisty“ mají odlišnou povrchovou strukturu (podmět + přísudek + přímý předmět v. podmět + přísudek + nepřímý předmět — uijeme-li tradiční syntaktické terminologie). Stejná slova jsou postavena na různé strukturní pozice; zloděj je předmětem v první výpovědi a podmětem ve druhé, policisté jsou podmětem první a nepřímým předmětem druhé výpovědi. Nicméně však tyto dvě věty mají stejnou hloubkovou strukturu, protože pasivum je *transformací* aktiva. Naopak, výpověď jako „Hodnocení studentů bylo dobré“ má jednu povrchovou strukturu, ale dvě hloubkové struktury, podle toho, zda jí rozumíme ve smyslu, že „studenti byli hodnoceni jako dobří (například svými učiteli)“, nebo že „studenti někoho (třeba své učitele) hodnotili jako dobré“.

Teoretikové narativu, kteří se zajímají o to, jak nekonečné množství různých příběhů může být generováno z omezeného množství základních struktur, se často uchylují, stejně jako lingvisté, k pojmům hloubkové a povrchové struktury. Jak povrchová, tak hloubková *narativní* struktura leží pod povrchovou a hloubkovou *jazykovou* strukturou verbálního narativního textu:

Ke dvěma jazykovým rovinám:

1. povrchové jazykové struktury
 2. hloubkové jazykové struktury
- se přidávají dvě narativní roviny:
3. povrchová narativní struktura
 4. hloubková narativní struktura

(Greimas 1971, s. 797)

Povrchová struktura příběhu je syntagmatická, tj. ovládaná časovými a kauzálními principy, hloubková struktura je paradigmatická, založená na statických logických vztazích mezi jednotlivými prvky (viz příklad v následujícím oddíle). To je důvod, proč hloubkové struktury — i když jsou abstrahovány z příběhu — nejsou samy o sobě narativní, jsou spíše „určeny k zachycení prvotní artikulace významu v rámci sémantického mikrokosmu“ (Greimas 1970, s. 161).⁶⁾ Také proto se budeme hloubkové struktury věnovat zřejměji než struktury povrchové.

6) Viz však Greimas 1970, s. 187; Hénaultová 1979, s. 122 a Skupina d'Entrevernes 1979, s. 137 ke způsobům dynamizace čtverce, s jehož pomocí Greimas představuje hloubkovou strukturu (ke čtverci viz s. 20–21).

HLOUBKOVÁ NARATIVNÍ STRUKTURA

Domnívám se, že nejdůležitější modely hloubkové struktury jsou modely vyvinuté Lévi-Straussem (1968, pův. vyd. ve francouzštině 1958) a Greimasem (1966, 1970, 1976). I když rozdílné ve formalizaci, oba modely sestávají z korelace dvou binárních kategorií. Je pravda, že Lévi-Strauss sám neužívá termínu „hloubková struktura“, ale Greimas si je vědom blízkosti obou modelů a správně říká:

Už od své první studie věnované mýtu rozlišuje Lévi-Strauss mezi zjevným významem mýtu, který se odhaluje v textovém narativu, a jeho hlubším smyslem, paradigmatickým a anachronickým. Toto rozlišení naznačuje stejné předpoklady. [...] Rozhodli jsme se tedy dát strukturu vyvinuté Lévi-Straussem status hloubkové narativní struktury, která je v procesu syntagmatizace schopna generovat povrchovou strukturu odpovídající zhruba syntagmatickému řetězci u Proppa. (1971, s. 796)⁷⁾

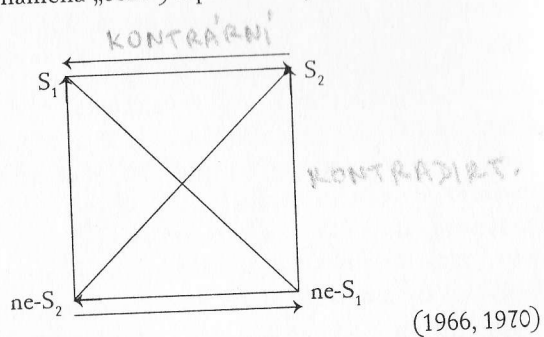
Podle Lévi-Strausse je struktura ležící za každým mýtem strukturou čtyřdílné homologie, korelující jeden opoziční pár mýtémů s druhým.⁸⁾ Objevuje se zde vzorec A:B::C:D (A se má ku B jako C ku D). V oidipovském mýtu, například, je první opozice mezi přeceněním pokrevního vztahu (např. Oidipus se ožení s vlastní matkou, Antigona pohřbí svého bratra proti zákazu) a jeho podceněním (např. Oidipus zabije svého otce, Oteocles zabije svého bratra). Druhá opozice je pak mezi popřením autochtonního původu člověka (tj. jeho zrození ze sebe sama či vystoupení ze země) a jeho potvrzením. Ono popření je implikováno několika vítězstvími nad autochtonními bytostmi, jako jsou drak a sfinga, zatímco potvrzení vychází z množství lidských chyb (autochtonnost znamená nedokonalost): Oidipova opuchlá noha, Laiovo jméno konotující levost atd. Korelace těchto dvou párů opozic „říká“, že „přecenění pokrevních vztahů se má ku podcenění pokrevních vztahů jako pokus uniknout z autochtonnosti ku nemožnosti

7) Stejně jako Greimas zařazují úvahy o Proppově teorii do oddílu o „hloubkové struktury“, ačkoli tato teorie jasně předchází transformačně-generativnímu modelu v lingvistice.

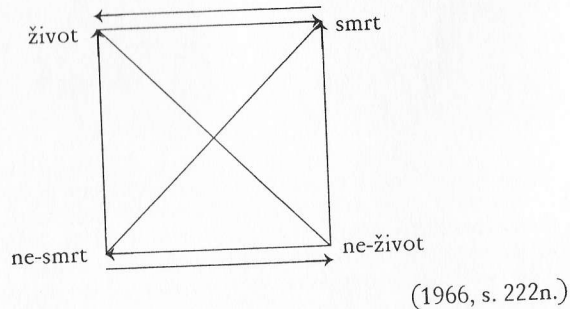
8) Jak naznačuje termín, „mýtém“ (utvořený jako „foném“, „morfém“ atd.) je nejmenší jednotkou mýtu.

tohoto úniku dosáhnout“ (1968, s. 216). Mýtus zjednodušuje uchopení problému autochtonnosti tím, že ho uvádí ve vztah k jinému, běžnějšímu protikladu (pro detailnější zpracování viz Scholles 1974, s. 67–74; Culler 1975, s. 40–54; Hawkes 1977, s. 39–43).

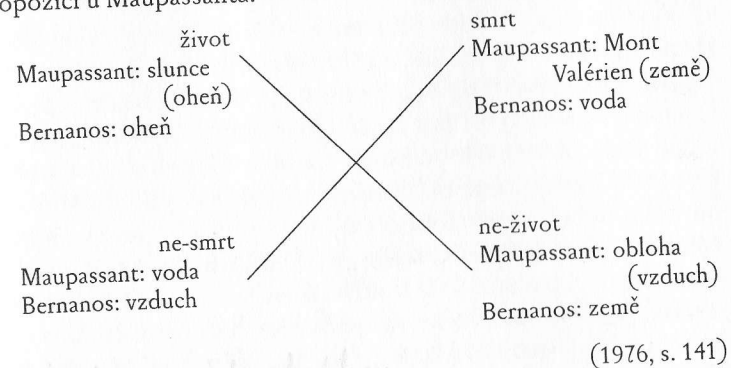
Zatímco u Lévi-Strausse jsou oba páry opozic stejného druhu, u Greimase vstupují do hry dva druhy protikladných sémů (sémem rozumíme nejmenší jednotku významu): *contradictories* a *contraries*. *Contradictories* ($A \times \text{ne-A}$) vznikají, když jeden sém (nebo — v logice — jedna propozice) popírá druhý, takže nemohou být oba pravdivé či oba nepravdivé. Vzájemně se vylučují a kompletně pokrývají pole možností (např. „bílý“ \times „nebíly“). *Contraries* ($A \times B$), na druhou stranu, se vzájemně vylučují, ale nepokrývají pole možností kompletně (např. „bílý“ \times „černý“). Nemohou být oba pravdivé, ale mohou být oba nepravdivé (Copi 1966, s. 142–143). Greimas nahrazuje „A“ a „B“ symboly „ S_1 “ a „ S_2 “ (kde „S“ znamená „sém“) a představuje tento „sémiotický čtverec“:



Ve světě francouzského spisovatele Bernanose jsou například S_1 a S_2 „život“ a „smrt“, a sémiotický čtverec tedy vypadá takto:



Tytéž hodnoty se mohou projevovat různě v různých textech. Tak Greimas staví opozici „život“/ „smrt“ z Bernanose ke stejné opozici u Maupassanta:



POVRCHOVÁ NARATIVNÍ STRUKTURA

Problém popisu

Jak už bylo výše řečeno, příběh (včetně své povrchové struktury) je konstrukt a je abstrahován ze souboru vnímatelných označujících (*signifiantů*), které vytvářejí text, a je tedy sám o sobě nepostižitelný. Z toho vyplývá metodologický problém pro poetiku narativu: jak představit nepostižitelné? Postižitelnost, či alespoň explicitnost můžeme propůjčit abstraktnímu konstruktu tím, že zapíšeme jeho parafrázi, a ten, kdo příběhy analyzuje, pracuje tedy s parafrázemi.

Čím je ale tvoření příběh-parafráze? Podle jednoho přístupu, který zdůrazňuje podobnost parafráze a spontánní aktivity čtení, je příběh-parafráze sérií pojmenování událostí. Ve své knize *S/Z* uvádí Barthes pojmenování událostí jako jeden z pěti kódů čtení (ke kódům viz Culler 1975, s. 202–203; Hawkes 1977, s. 116–118 a dále kapitola 9). Tento kód nazývá Barthes „proairetický“:

proairetická sekvence není nikdy nic jiného než efekt jednoho triku čtení: kdokoli čte text, shrnuje určité informace pod nějaké obecné pojmenování akce (*procházka, vražda, schůzka*); a právě toto pojmenování vytváří onu sekvenci; tato sekvence existuje pouze ve chvíli,

kdy (a pouze proto, že) je ji možno pojmenovat; vine se v rytmu, jímž se pojmenování hledá či potvrzuje.

(1970, s. 26; viz též Culler 1975, s. 220)

Pojmenování událostí při čtení či v příběhu-parafrázi nejsou nutně shodná s jazykem textu. Odtud plyne problém nejednotnosti pojmenování. Popisuje-li text určitou událost slovy: „Bylo slyšet ránu“ nebo „Jeho prst stiskl spoušť“, může být tato událost různě pojmenována jako stisknutí spouště, výstřel, střelba, trefa (či minule), zabití, úspěch (či neúspěch), vražda, pomsta, zločin, porušení řádu (či znovunastolení řádu). Rozdíl v pojmenování může záviset na stupni abstrakce, účelu parafráze a zahrnutí dalších informací z textu. Čtenář může použít kterékoli z výše zmíněných pojmenování v různých momentech procesu čtení, a to podle potřeby srozumitelnosti. Při tom, jak postupuje v četbě, může také změnit pojmenování, jež dal určité události v dřívějším stadiu četby. Ovšem od literárního vědce či naratologa se očekává více: musí být schopen abstrahovat homogenní parafráze a zároveň podat konzistentní obraz logických a sémantických vztahů mezi všemi přítomnými událostmi. Existuje několik pokusů o takovýto přístup (viz s. 28–35), ale i v nich stále vyvstává problém jednotnosti.

Dosud jsme se zabývali jedním přístupem k příběhu-parafrázi a hovořili o událostech z hlediska jejich pojmenování. Je ale zřejmé, že toto hledisko zanedbává některé informace nutné pro srozumitelnost děje příběhu. Zdánlivě koherentní sekvence akcí identifikovaných událostními pojmenováními střelba, zranění, zabití by ztratila většinu své koherence, kdyby její účastníci nebyli pořád titíž (kdyby střílející nebyl ten, kdo zabíjí, a zraněný ten, kdo byl zabit). Jelikož každá událost předpokládá jednoho či více účastníků, druhý přístup navrhuje, že bylo by lepší, kdyby se událost místo pouhého pojmenování parafrazovala formou věty. Tak jako výše zmíněná pojmenování jsou tyto jednoduché věty, nazývané narativní propozice, odlišné od vět textu (Todorov 1977, s. 112; Greimas 1977, s. 29, pův. vyd. ve francouzštině 1969).⁹⁾

Ať už se skládá z pojmenování či z narativních propozic, příběh-parafráze pořádá události podle chronologického principu.

9) Greimas používá termín „énoncé narratif“, přeložený v r. 1977 do angličtiny matoucími termíny „narrative utterance“.

V případě, že obsah-parafráze abstrahovaný z textu je uspořádán podle jiného než chronologického principu, nejedná se o *příběh-parafrázi* a dotyčný text není narativem. Například popisné či výkladové propozice se liší od propozic narativních tím, že jsou považovány za současně platné podle jakéhosi prostorového či logického principu, který je relativně či ideálně nezávislý na čase (Tomaševskij 1965, s. 66, pův. vyd. v ruštině 1925). To je případ vzorku nenarativního textu, který byl uveden v úvodu této knihy: „Nad vodou pták, ve vodě rak, pod vodou rybička, za vodou děvečka, tu já mám rád.“ Všechny tyto propozice jsou současně pravdivé; ve „světě“, který tyto propozice představují, neexistuje časová posloupnost (Prince 1980, s. 49).

Přítomnost či nepřítomnost příběhu je to, co odlišuje narativní a nenarativní texty. *Nepříběhové prvky* však můžeme nalézt i v narativních textech, stejně tak jako prvky příběhové v textech nenarativních. Román může obsahovat popis katedrály a popis katedrály, řekněme v turistickém průvodci, může obsahovat příběh její výstavby.

Stavební jednotky povrchové struktury

Tvrzení, že parafráze sestává z pojmenování událostí či propozic vytvořených na základě událostí, předpokládá, že *události* samé jsou stavebními jednotkami příběhu.¹⁰⁾

Slovník definuje událost jako „to, co se událo nebo může udát“, a touto vágní definicí jsme začali naše úvahy v úvodu knihy. Abychom učinili tuto definici přístupnější našemu uvažování, mohli bychom dodat, že to, že se něco událo, většinou znamená, že situace se změnila. Událost můžeme tedy chápat jako proměnu jednoho stavu věcí v druhý. Netrváme zde, jako Chatman (1978, s. 31–32), na opozici mezi stavem a událostí (stagnace × proces), protože zastáváme názor, že událost může být rozložena na nekonečné množství přechodných stavů. Proto narativní text či příběh-parafráze nemusí nutně obsahovat žádnou větu označující dynamickou událost; posloupnost stavů naznačuje sled událostí

10) Vymezení základní jednotky příběhu je bodem, o němž se hodně diskutuje. Jedním z termínů často užívaných k označení takovéto jednotky je „funkce“. Nicméně vzhledem k tomu, že tento termín již předpokládá určitý pohled na příběh, začínám raději termínem „událost“, přičemž termín „funkce“ bude uveden až v dalším oddíle, s. 28–30.

— jako: „Byl bohatý, pak byl chudý a pak byl zase bohatý.“¹¹⁾ Stejně tak jako kterákoliv jednotlivá událost může být rozložena na sérii miniudálostí a přechodných stavů, může, naopak, být velký počet událostí zahrnut pod jedno pojmenování (např. „pád říše římské“). Je tedy někdy obtížné absolutně odlišit pojmy „událost“ a „sled událostí“.

Události lze rozdělit do dvou hlavních tříd: ty, které posouvají děj kupředu tím, že otvírají možnou alternativu („jádra“), a ty, které tyto „jádrové“ události rozšiřují, udržují či brzdí („katalyzátory“) (Barthes 1966, s. 9-10; Chatman 1969, s. 3, 14-19; Chatman 1978 nazývá druhou třídu „satelity“). Když zazvoní telefon, postava ho může buď zvednout, nebo nezvednout; otvírá se tu alternativa, a proto jde o jádro. Mezi zazvoněním telefonu a momentem, kdy ho postava zvedne (nebo kdy se rozhodne ho nezvednout), se tato postava může podrbat na hlavě, zapálit si cigaretu, zaklít apod. To jsou katalyzátory — neotvírají žádnou alternativu, ale různě „doprovázejí“ jádro.

Strukturní popisy ukazují, jak se události kombinují a vytvářejí *mikro-sekvence*, které se pak zase kombinují mezi sebou a vytvářejí *makro-sekvence*, jež společně tvoří celý příběh. Někdy je praktické rozeznávat mezi makrosekvencemi a příběhem určitou přechodnou jednotku, kterou můžeme nazývat „*linie příběhu*“. Linie příběhu je strukturována stejně jako celý příběh, ale je omezena na jednu sadu postav. Tak v *Králi Learovi* můžeme odlišit linii příběhu o Learovi a jeho dcerách a linii příběhu o Gloucestrovi a jeho synovi, i když se obě často kříží. Ve chvíli, kdy se jeden sled událostí, týkajících se stejných postav, projeví jako dominantní prvek příběhu v daném textu (a zde bohužel nemáme přesná kritéria pro určení dominantnosti), stává se *hlavní linií příběhu*. Sled událostí týkajících se jiné sady postav je pak *podpůrná linie příběhu*.

Principy kombinace

Jak se události kombinují v sekvence a sekvence v příběh? Dva hlavní principy kombinace jsou časová posloupnost a kauzalita.

11) Jedním z možných způsobů, jak obejít tento problém, by bylo mluvit, jak to dělá Prince (1973), o „postulačních“ a „aktivních“ událostech, ale toto řešení se mi zdá být terminologicky umělým.

ČAS

Jak zdůrazňuje Todorov (1966, s. 127), u pojmu čas příběhu existuje konvence, jež ho ztotožňuje s ideálním chronologickým pořádkem či, jak bývá někdy nazývána, s „přirozenou chronologií“. Ve skutečnosti nacházíme přísně dodržovanou posloupnost jen v příbězích s jedinou linií či pouze jedinou postavou. Ve chvíli, kdy je v příběhu více postav, události mohou být simultánní a příběh je často spíše multilineární než unilineární. Přísná lineární chronologie není tedy přirozená pro většinu příběhů a není ani jejich skutečnou vlastností. Je to konvenční „norma“, která se rozšířila natolik, že nahradila skutečnou multilineární časovost příběhu a nabyla statutu pseudopřirozenosti.

KAUZALITA

K časové posloupnosti, principu „a pak“, je často přiřazován princip kauzality — „a proto“ nebo „a tak“. Před půlstoletím užíval Forster těchto dvou kombinačních principů k rozlišení mezi dvěma typy narativu, jež nazýval „příběh“ a „zápletka“:

Definovali jsme příběh jako vyprávění událostí uspořádaných v časovou sekvenci. Zápletka je také vyprávění událostí, důraz ale padá na kauzalitu. „Král zemřel a pak zemřela královna“ je příběh. „Král zemřel a královna pak zemřela žalem“ je zápletka.

(1963, s. 93, pův. vyd. z r. 1927)¹²⁾

Nic však nebrání kauzálně uvažujícímu čtenáři dodat si k Forsterovu prvnímu příkladu kauzální souvislost, která by z něho vytvořila implicitní zápletku (viz též Chatman 1978, s. 46). Skutečně, jak říká Barthes, příběhy mohou být založeny na implicitním uplatnění logického omylu: *post hoc, ergo propter hoc* (1966, s. 10). Jako příklad můžeme uvést vtipné shrnutí Miltonova života, kde vtip spočívá právě v tom, že explicitní časová posloupnost může být vnímána jako vztah příčiny a následku. Milton napsal *Ztracený ráj*, pak umřela jeho žena a pak napsal *Ráj znovu nabytý*.

12) Všimněme si, že zde nenajdeme rozlišení mezi textem a příběhem či zápletkou z něho abstrahovanou, důsledkem čehož je, že příběh a zápletka jsou postaveny do protikladu jakožto vzájemně vylučné narativní formy. Pokud vůbec užívám termín zápletka — nemám v tento termín, který se stal ve všedním užití literární kritiky příliš vágním, velkou důvěru —, užívám ho k označení jednoho typu příběhu (typu zdůrazňujícího kauzalitu), a nikoli narativní formy, která by byla s příběhem v protikladu.

Kauzalita může být implikována chronologií či získat samostatný explicitní status. Ale už sám pojem kauzality není rozhodně nesporný. Aniž bychom se pouštěli do filozofické debaty na toto téma, stojí za to poznamenat, že dva značně odlišné významy tohoto termínu bývají často užívány způsobem, jako by šlo o výraz jediný. Řekněme, že chceme vědět, „proč“ na začátku Dickensových *Nadějných vyhlídek* (1860/1861) šesti- či sedmiletý Pip pomůže uprchlému vězni. Na tuto otázku existují dvě různé odpovědi: (1) podle logiky pravděpodobnosti (kterou zvýrazňuje sám text): chlapec se podrobil ze strachu; (2) podle strukturní potřeby zápletky: tento čin je nutný proto, aby mohl být Magwitch Pipovi vděčný, a aby se mu proto chtěl odvděčit; bez tohoto činu by zápleтка nebyla taková, jaká je. Druhý typ odpovědi je vlastně teleologický (tj. zaměřený na účel), avšak teleologie tohoto druhu bývá často chápána jako „postupná kauzalita“, tj. odlišná od „zpětné kauzality“ typu prvního.

ČAS, KAUZALITA A POJEM MINIMÁLNÍHO PŘÍBĚHU

Jsou oba kombinační principy stejně nutné pro vytvoření příběhu ze skupiny událostí, nebo jeden druhému předchází? Takto definuje Prince minimální příběh:

Minimální příběh sestává ze tří vzájemně propojených událostí. První a třetí jsou postulační, druhá je aktivní. Dále je třetí událost opakem první. Konečně, tyto tři události jsou propojeny spojovacími rysy tak, že (a) první událost předchází druhé v čase a druhá předchází třetí a (b) druhá je příčinou třetí. (1973, s. 31)

Jako příklad minimálního příběhu uvádí Prince: „Byl bohatý, pak přišel o spoustu peněz a pak byl, tím pádem, chudý.“¹³⁾ Princova definice vyžaduje tři organizační principy: (1) časová posloupnost; (2) kauzalita; (3) inverze (kterou já považuji za jednu z několika možných forem uzavření (*closure*) založených na symetrii či rovnováze).

I když lze připustit, že kauzalita a uzavření (tj. pocit dokončení) jsou možná nejzajímavějšími rysy příběhů, tj. rysy, na základě kterých je často posuzována kvalita příběhu jako takového,

13) Je mimochodem zřejmé, že manipulace parafrází může přeměnit mnohé jednoduché události na minimální příběhy tohoto typu (např. Král zemřel. → Král byl živ a zdrav, pak vypil nějaký jed a následkem toho byl mrtev a pohřben). Tato poznámka odkazuje zpět k našemu tvrzení ze s. 23–24.

domnívám se, že časová posloupnost je jako *minimální* požadavek pro vytvoření příběhu ze skupiny událostí dostatečná. Toto tvrzení zakládám na (1) výše zmíněném názoru, že kauzalita se často (vždy?) promítá do temporality; a (2) protiintuitivní povaze Princových požadavků. Kdybychom, jako on, postulovali kauzalitu a uzavření (inverzí, opakováním či analogií) jako hlavní kritéria, mnohé skupiny událostí, které intuitivně považujeme za příběhy, by byly z této kategorie vyloučeny.

Vezměme například Čechovovu povídku „Dáma s psíčkem“ (1973, původní vydání v ruštině 1899), kterou můžeme souhrnně parafrázovat následovně: „Gurov se setká s Annou Sergejevovou na Jaltě, mají spolu milostný poměr, on se vrátí ke své rodině do Moskvy, ona ke svému muži do venkovského města, Gurov jede do jejího města, aby ji vyhledal, naváží znovu milostný poměr v Moskvě.“ Toto budou, domníváme se, čtenáři považovat za příběh, i když tu nenajdeme Princův spojovací rys „v důsledku“. Bylo by samozřejmě možné dodat kauzální spojení tím, že bychom připsali do parafráze propozice jako „je nešťastný“ s kauzální spojkou jako „a tak ji vyhledá“ nebo „ona ho stále miluje, a proto jede do Moskvy“. Příběh je nejenže rozpoznatelný jako příběh i bez těchto spojení, ale text samotný vykazuje velkou snahu zabránit takovýmto kauzálním spojením, aby se stala nápadnými, stejně jako vykazuje snahu představit spojení událostí jako nevyhnutelné, ale ne nutně příčinné. Stejně tak řetězec událostí zde nevykazuje žádnou zjevnou inverzi či uzavřený cyklus: stav věcí na konci je jiný než stav původní, ale nejde o symetrický vztah (postavy nejsou „šťastné“ v opozici k „nešťastné“ či naopak).¹⁴⁾

Znamená to, že kterékoli dvě události uspořádané chronologicky vytvářejí příběh? Z teoretického hlediska je nutno odpovědět, že ano. Je pravda, že časová posloupnost je sama o sobě vazbou dost volnou. Nicméně implikuje to, že zmíněné události se odehrávají ve stejném zobrazeném světě. Následující část příběhu se nám může zdát velice podivná: „Červená karkulka zabloudí v lese a pak Pip pomůže uprchlému vězni.“ Přijmeme-li však toto souvětí jako parafrázi *nějakého* textu (třeba narativního

14) Závěrečný odstavec *textu* (což není nutné důkazem struktury *příběhu*) je zřejmě míněn tak, aby zabránil jakémukoli pocitu uzavřenosti: „A zdálo se jim, že za několik okamžiků se najde řešení a začne nový, krásný život; ale oba moc dobře věděli, že konec je ještě velmi, velmi daleko a nejsložitější a nejtěžší doba teprve začíná.“

PODMATKY NEUVISÍ BÝT VYSLOVENÝ

pastiše Roberta Coovera či Donalda Barthelma), pak časová posloupnost vyžaduje, abychom si představili svět, v němž tyto události mohou koexistovat. Vazba se poněkud zpevní (aniž by se ještě stala kauzální), pokud titíž jedinci (nebo úzce spjatá skupina jedinců) zůstávají konstatními účastníky dané série událostí. Například: „Don Quijote bojuje s větrnými mlýny, pak Don Quijote bojuje s galantním Baskem, pak Don Quijote rozmlouvá se Sanchem, pak se Don Quijote setkává s pasákem koz“ atd.

Dva deskriptivní modely

VLADIMÍR PROPP

Cílem Proppovy průkopnické studie (pův. vyd. v ruštině z roku 1928) je odhalit společnou strukturu, podle které se řídí narativní propozice abstrahované z korpusu skoro dvou set ruských pohádek (jednoho z druhů lidového vyprávění). Pro tento účel bylo nutné vydělit konstantní prvky z variabilních celků, tj. specifických událostí a účastníků tvořících individuální příběhy (a propozic z nich abstrahovaných). Konstantní prvek nazývá Propp „funkce“ a říká: „Pod pojmem funkce rozumíme akci jednajících osoby, vymezenou z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje.“ (Česky 1999, s. 27) Funkce mohou zůstat neměnné, i když se změni totožnost činitele. Porovnejme například následující události:

1. Car dává odvážnému mládenci orla. Orel odnáší mládence do jiné říše.
2. Stařec dává Sučenkovi koně. Kůň odnáší Sučenka do jiné říše.
3. Čaroděj dává Ivanovi loďku. Loďka odnáší Ivana do jiné říše.
4. Carova dcera dává Ivanovi prsten. Pomocníci z prstenu odnášejí Ivana do jiné říše. Atd.

(Propp 1999, s. 26)

Jediný konstantní prvek ve všech čtyřech případech je přenos někoho nějakým prostředkem od někoho získaným do jiné říše. Totožnost účastníků těchto událostí se mění od pohádky k pohádce; jejich jména i atributy jsou variabilní. Proto Propp trvá na tom, že zkoumání toho, co dělají pohádkové postavy, musí předcházet otázce „kdo to dělá a jak to dělá“ (s. 27).

Avšak to, co postavy dělají, může také obsahovat variabilní aspekt: tatáž událost může plnit na různých místech příběhu různé funkce:

Dostává-li v jednom případě od svého otce sto rublů a kupuje za ně moudrou kočku a v jiném případě hrdina dostává peníze za hrdinský čin, čímž pohádka končí, pak tu máme bez ohledu na stejné jednání (předání peněz) morfologicky různé prvky. (s. 27)

Následkem toho Propp pojmenovává své funkce způsobem, který vyjadřuje rozdíly v jejich významu pro zápletku i tehdy, mají-li v daném textu totožné označení nebo zdá-li se jejich sémantický obsah identický. Tak první ze dvou událostí zmíněných v našem příkladě je definována jako „získání kouzelného prostředku“ a dochází k ní někde uprostřed příběhu, zatímco událost druhá je variantou funkce označené „svatba“ (tj. hrdina je odměněn), která pohádku uzavírá.

Výše zmíněný výklad naznačuje (ačkoli Propp to explicitně neříká), že výběr výrazu „funkce“ byl možná motivován dvěma odlišnými slovníkovými významy tohoto termínu. Za prvé je funkce „zaměřenost činnosti k nějakému účelu, působnost nebo činnost k nějakému účelu zaměřená“, v našem případě význam pro zápletku. Za druhé – v matematicko-logickém smyslu – tento termín vyjadřuje „variabilní kvantitu ve vztahu ke kvantitám jiným, čímž může být vyjádřena“. Má to své opodstatnění, neboť to, co Propp zkoumá, jsou propoziční funkce, tj. společné vzorce mnoha jednotlivých propozic odvozené z textu mnoha jednotlivých příběhů.

Propp shrnuje svůj závěr do čtyř bodů (o prvním již byla řeč):

1. Stálými, stabilními prvky pohádek jsou funkce jednajících osob, nezávisle na tom, kdo a jak je plní. Tyto funkce tvoří základní součásti pohádky.
2. Počet funkcí, které jsou kouzelné pohádce vlastní, je omezený.
3. Posloupnost funkcí je vždycky totožná.
4. Všechny kouzelné pohádky co do své stavby náležejí k jednomu typu.

(1999, s. 27-29)

Podle Proppa je konečný počet funkcí třicet jedna (viz seznam funkcí 1999, s. 32-59). Ale nemusejí se nutně všechny vyskytovat v jedné pohádce. Avšak ty, které se v ní vyskytnou, se nacházejí vždy ve stejném pořadí. Je možné, že tento „determinismus“ je diktovan materiálem, který Propp analyzoval, ale je také možné, že jde o tendenci zapříčiněnou jeho metodou. Jestliže Propp funkci definoval jejím významem pro funkci následující a „ospravedlnil“ to

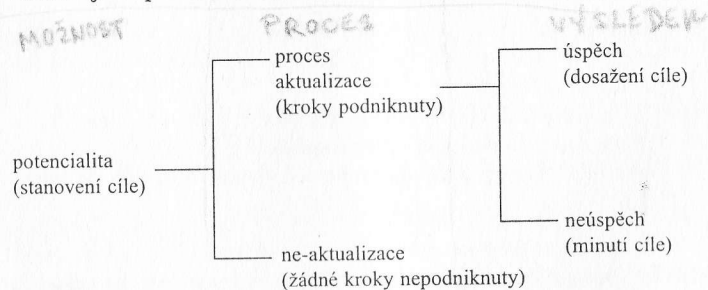
Kniha
narato
začátk
jména
couzsl
nové
nolog
publi
nové-
ani pe
torů,
vých
čas, u
vyprá
stup
i někt
bíran
obeci
gují
zabýv
vých
systé

výrokem: „Loupež nemůže přijít na řadu dřív, než jsou vypáčeny dveře.“ (s. 28), musí nutně nalézt konstantní posloupnost, která jeho funkce řídí. Tento fakt, mezi jinými, kritizuje na Proppově teorii Claude Bremond.

CLAUDE BREMOND

Bremond konstruuje, ve snaze vzít v úvahu možná rozdvojení v každém bodě příběhu (i taková, která nejsou v ději daného příběhu realizována), model orientovaný spíše logicky než časově (1966, 1973). Po výkladu tohoto modelu uvedeme jeho aplikaci na Sofoklovu hru *Oidipus vladař*, jejíž zápletka je často ceněna pro svou pevnou logickou strukturu. Autorem tohoto příkladu je M. Ron. Pro jasnost a ilustraci budeme odkazovat na tento příklad i ve výkladu samém. Jedná se zhruba o model, kde horizontální osa grafu (viz s. 34–36) představuje vztahy mezi stavy a událostmi, jež jsou *pouze* logické, zatímco vertikální osa představuje vztahy, jež jsou *jak* logické, *tak* chronologické.

U Bremonda, stejně jako u Proppa, je základní jednotkou funkce. Každé tři funkce společně vytvářejí sekvenci, v níž představují tři logická stadia: možnost, proces, výsledek.¹⁵⁾ Místo toho, aby každá funkce automaticky vedla k funkci následující jako u Proppa, otvírá u Bremonda každá funkce dvě alternativy, dva směry, kterými se příběh může posléze vyvíjet. Tato struktura může být uspořádána ve formě horizontálního schématu:



(Bremond 1966, s. 75)

Pojem rozdvojení zachovává míru svobody a umožňuje popis například takových zápletek, v nichž Boj se Škúdcem nekončí

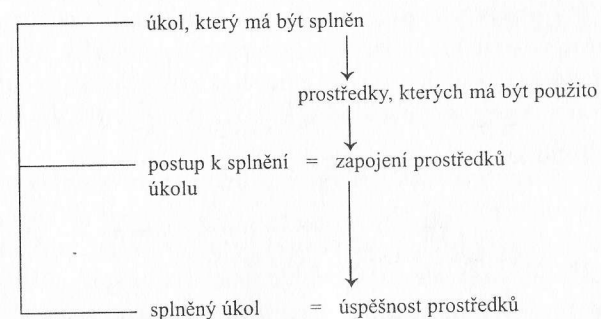
15) Všimněme si zde značné podobnosti s Princovým „minimálním příběhem“ (s. 26).

vždy Vítězstvím.¹⁶⁾ Odkrývá takto platformu pro porovnávání různých, avšak vzájemně příbuzných zápletek-modelů (např. komická × tragická zápletka, lidová pohádka či středověký román × ironické románové zápletky).

Takovéto elementární sekvence mají tendenci se spojovat v komplexní sekvence jedním ze tří způsobů:

1. Zřetězení, „*bout à bout*“ posloupnost: výsledek (funkce 3) jedné sekvence se rovná (=) potenciálnímu stadiu (funkci 1) sekvence následující. Příklad této situace najdeme v grafu III: Oidipus vyslyší prosbu, což se z jeho strany rovná povinnosti (či slibu). Tím se otvírá nová sekvence.

2. Vkládání (Bremond užívá termínu „*enclave*“): jedna sekvence je vložena do druhé jako upřesnění či rozvedení (do detailů) jedné její funkce. Bremond nabízí následující příklad:



16) Protože tato svoboda náleží jak kompozici příběhu, tak i participantům v příběhu, dochází často ke zmatení mezi kauzálním a teleologickým typem vztahů, popsanych výše (s. 25–26): záměr či úmysl postavy může být chybně pokládán za strukturální princip zápletky. Aby se vyhnul nedorozumění, označuje Ronův oidipovský graf sekvence jménem postavy, o jejíž dlohodobý zájem (i když ne nutně vědomý úmysl či znalost) se v dané sekvenci jedná. To, že Bremondova metoda není schopna důsledně vyjádřit možný rozpor mezi záměrem participantů a narativní relevancí jejich jednání, je, domnívám se, závažný nedostatek. Postavy si často neuvědomují, co dělají. Například Oidipův záměr a úsilí vyhnout se nebezpečí, o kterém se dozvěděl v delfské věštině, nemá stejný status jako to, že jeho úsilí bylo neúspěšné (je tomu tak u všech sekvencí v grafu končících neúspěchem), zatímco v sekvenci, kde je Oidipus postaven proti Sfinze (graf II) si je ve všech třech stadiích vědom své role; a tato role odpovídá jeho roli agentu v narativu.

V následujícím grafu I najdeme příklad vložené sekvence, které dominuje druhá funkce (zatímco v Bremondově příkladu je to funkce první): Laiova snaha zahnat nebezpečí, které představuje jeho syn, se projevuje ve formě (a) úmyslu zabít Oidipa, (b) činu vykonaného s tímto záměrem a (c) neúspěchu tohoto činu.

3. Spojování: tatáž triáda událostí má dvojí narativní relevanci a musí být redundantně uspořádána pod dvě jména postav. Tento vztah bývá vyjádřen symbolem „x“ (v angličtině „v“, ve francouzštině „vs“), i když Bremond někdy nedůsledně používá „=“. Laiova sekvence, příklad 2. typu – vkládání, je tímto způsobem spojena se sekvencí Oidipova přežití; každé její stadium je v opozici ke svému protějšku (což je vlastně jen jiné pojmenování téhož stavu či události) ve druhé sekvenci. Takže to, co představuje zlepšení stavu pro jednu postavu, může být *ipso facto* zhoršení stavu pro postavu druhou. Všimněme si, že události ovlivňující více než dvě postavy vyžadují další osy. V grafech je počet os omezen tím, že není brána v úvahu perspektiva vedlejších, i když funkčních postav, jako jsou pastýř a posel, a zároveň tím, že jako východisko z nouze může být třetí a čtvrtá perspektiva vložena horizontálně.

Podle Bremonda představují všechny sekvence, alespoň všechny makrosekvence, buď zlepšení, či zhoršení stavu. Sekvence zlepšení začíná nějakým nedostatkem či nerovnováhou (např. hledání manželky) a nakonec dospívá k rovnováze (např. nalezení manželky; manželsví). Tím by mohl příběh končit. Nekončí-li však, je tato rovnováha narušena (např. manželka uteče) a následuje proces zhoršení. Dosažení dna (např. rozvod) umožňuje další zlepšení (např. nalezení nové manželky) a tak dále *ad infinitum* (alespoň teoreticky). Tak náš první graf začíná dobrým stavem (Laios vlastní svůj život i manželku) a končí stavem špatným (Laios umírá). Druhý graf představuje opak (tj. začíná ohrožením Théb Sfingou a končí vítězstvím nad ní) a třetí graf začíná také špatným stavem (mor) a končí dobrým (město je zachráněno). Je však nutné poznamenat, že v nejednoznačných zápletkách může být velice obtížné, až nemožné, jasně rozlišit stavy na „dobré“ a „špatné“.

Představili jsme několik modelů hloubkové a několik modelů povrchové struktury, a tak by bylo na čase uvést, že kompletní model by měl také obsahovat transformace vedoucí od prvního k druhému. Existuje sice několik prací v tomto smyslu (např. Do-

ležel 1971; a Greimas 1976), rozhodně by však bylo třeba dalších, podrobnějších studií. Ještě méně je zpracován přechod od narativních struktur ke strukturám jazykovým (existuje-li skutečně takovýto přechod). Greimas píše:

Největší obtíže pro interpretaci představuje přechod ze třetí roviny, na níž se nacházejí narativní objekty, na druhou rovinu, na níž se dešifrují narativitou organizované jazykové diskursy. (1971, s. 797)

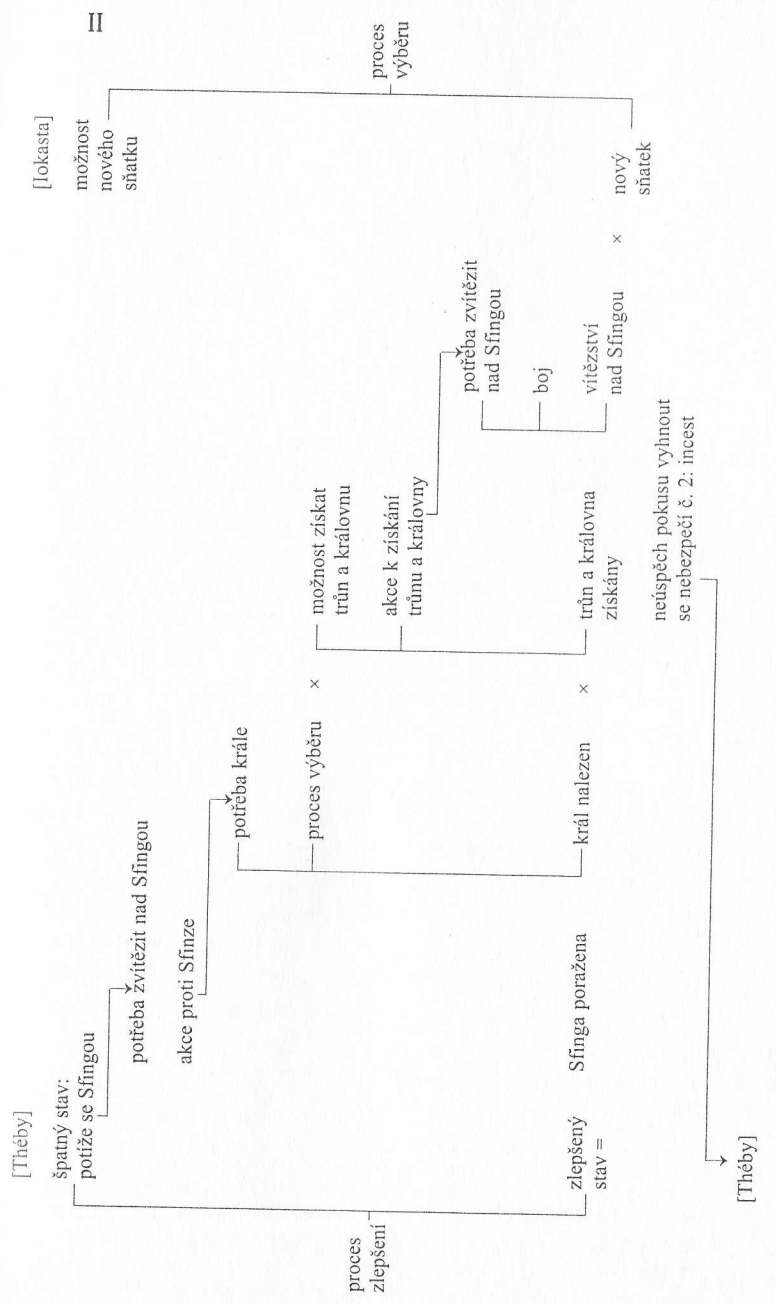
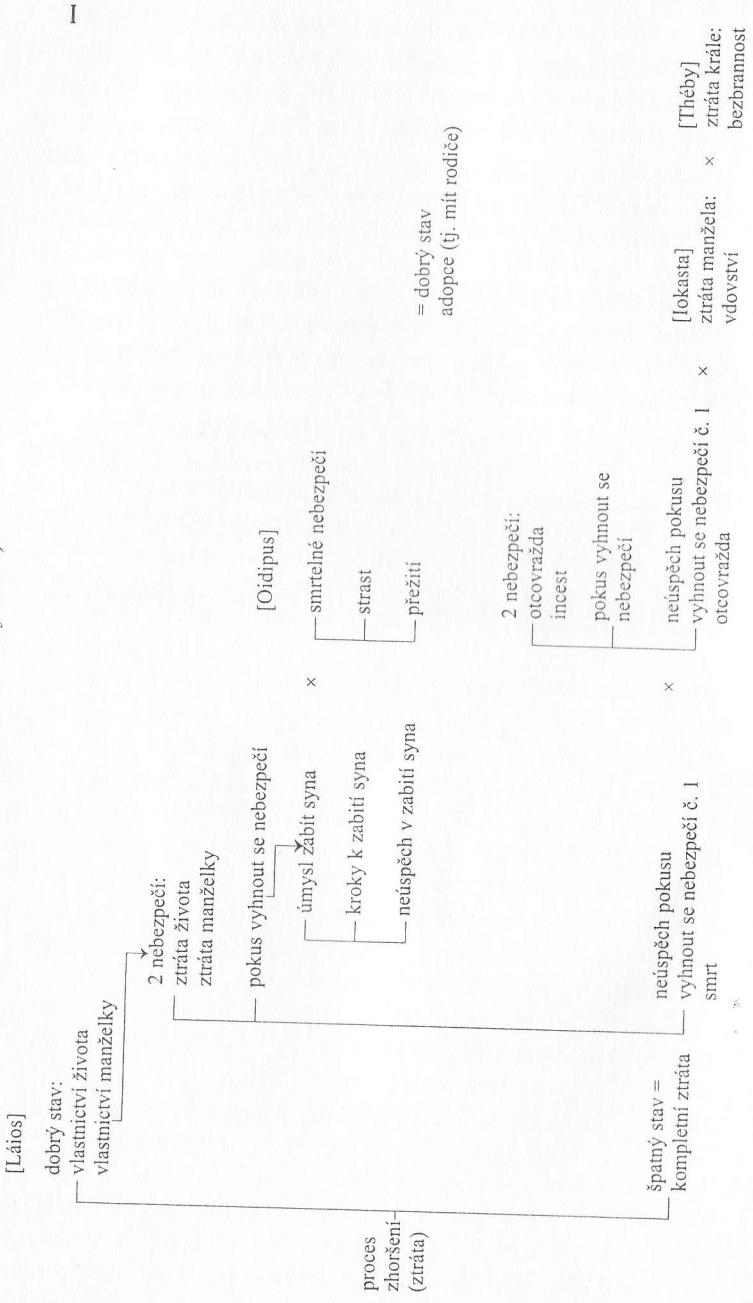
Nejsme vůbec přesvědčeni, že z hlediska čtenáře vede přechod z povrchových jazykových struktur (1) na povrchové struktury narativní (3) nutně přes hloubkovou jazykovou strukturu (2). Před několika lety autor přehledu současné situace uzavřel:

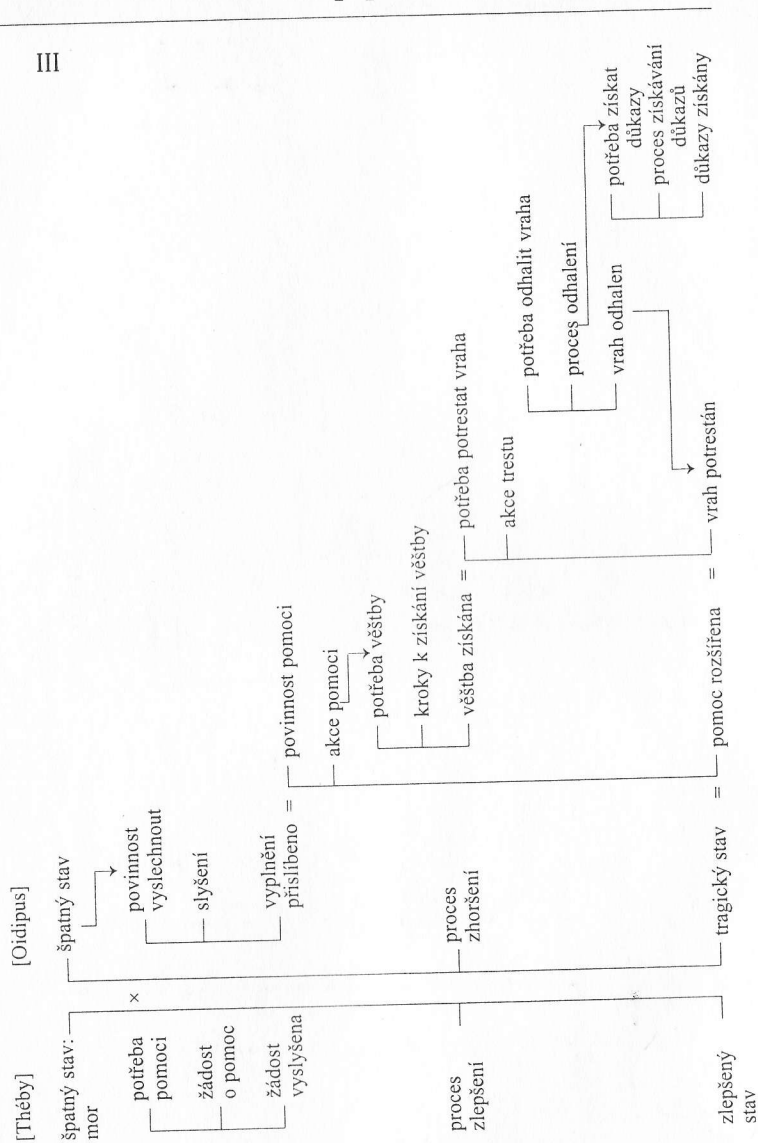
Přes rozličné množství modelů nemáme ještě jasnou metodu, jak přejít od konkrétního textu k abstraktní narativní struktuře, která by neobsahovala kvantitativní či kvalitativní mezery. (Lipski 1976, s. 202)

Pokud je nám známo, tato situace se dodnes příliš nezměnila.

Kni
nara
začá
jmé
cou
nov
nok
pub
nov
mi
tor
výe
čas,
vyp
stu
i né
bi
ob
gu
sal
výe
sya

Zápletkta Sofoklova Krále Oidipa podle Bremondovy metody (poněkud modifikováno)





Poznámky: (1) Graf III představuje děj odehrávající se na scéně, I a II minulé události, které jsou odhaleny během děje na scéně. Graf I a některé aspekty grafu II by mohly být vloženy do grafu III pod „proces získávání důkazů“. (2) Pro lepší zřetelnost grafy zanedbávají některé perspektivy postav a sekvence, které k nim náležejí (Kreon, Pastýř, Posel). (3) Tato metoda není s to zachytit, jak jsou si postavy vědomy významu události, a ani jakoukoli jinou modalitu vědomosti. Následně graf III nebere v úvahu Thiresia a jeho proroctví. (4) Tato metoda nepředstavuje přesně vztahy následnosti a simultánnosti mezi událostmi.

3. PŘÍBĚH: POSTAVY

Zatímco událostem příběhu a vztahům mezi nimi se dostalo značné pozornosti současné poetiky, v případě postavy tomu tak není. Skutečně, vytvoření systematické, nereduktivní, ale také ne „impressionistické“ teorie postavy zůstává jedním z úkolů, s nimiž se poetika dosud nevypořádala. Můj vlastní příspěvek k tomuto tématu však také pro tento cíl nepostačuje a v následující kapitole naznačím proč.

SMRT POSTAVY?

Vedle výroků o smrti Boha, smrti humanismu, smrti tragédie slyšelo naše století také prohlášení týkající se smrti postavy. „To, co upadá v dnešním románu,“ říká Barthes, „není románovost, ale postava; to, co již nemůže být napsáno, je Vlastní Jméno“ (1974, s. 95, pův. vyd. ve francouzštině 1970, s. 102).

Rozličné rysy, jež bývaly považovány za známky postavy, modelované podle tradičního názoru na člověka, jim byly oběma mnohými moderními autory upřeny. Alain Robbe-Grillet (1963, s. 31–33) odmítl „archaický mýtus hloubky“ a s ním psychologickou koncepcí postavy. Nathalie Sarrautová se ohrazovala nejen proti pojmu psychologické hloubky, ale i proti pojmu individuality, jenž z něho vyplývá, a soustředila se na „anonymní“, „předlidské“ stratum, které zakládá všechny individuální varianty. Doufala, že její čtenář bude „a zůstane až do konce ponořen do látky tak anonymní, jako je krev, do magmatu beze jména a bez obrysu“ (1965, s. 74, pův. vyd. 1956). A již o mnoho dříve, ve svém dopise

Edwardu Garnettovi z roku 1914, protestoval D. H. Lawrence proti „tomu staromódnímu lidskému prvku“ a psal:

Nezajímá mne tolik, co žena *cítí* — v obvyklém smyslu tohoto slova. To předpokládá já, které cítí. Zajímá mne pouze, co žena *je* — co JE — nelidsky, psychologicky, materiálně...

(in Aldous Huxley, ed., 1932, s. 198)

Společně s odmítnutím individuality ve prospěch „uhlíku“, tohoto základního ne-lidského, kvazichemického prvku, Lawrence také nahradil pojem neměnnosti vlastností pojmem „alotropické stavby“, čímž uváděl v pochybnost víru ve stabilitu vědomého já.¹⁾ Další koncepce změny a různosti nahradily pojem stability v pracích jiných moderních autorů. Virginia Woolfová viděla například postavu (a život obecně) jako proudění a chtěla „zachytit atomy dopadající na mysl“ (1953, s. 153–155, pův. vyd. 1925). A Héléne Cixousová pochybuje nejen o stabilitě, ale i o jednotě subjektu. „Já“ je podle ní „vždy více než jeden, různorodé, schopné být všemi, jimiž někdy bylo či bude, skupina společně jednajících“ (1974, s. 387). Je-li subjekt, já, stálým proudem či „skupinou společně jednajících“, koncept postavy se proměňuje či zcela mizí, ono „staré stabilní já“ se rozpadá.

Tak tedy mnoho moderních spisovatelů prohlašuje postavu za „mrtvou“. A další hřebíky jí do rakve zatloukají mnozí současní teoretikové. Strukturalisté mohou těžko ve svých teoriích udělat místo pro postavu, neboť jsou věrni ideologii, jež „decentruje“ člověka a je protichůdná pojmu individuality a psychologické hloubky.²⁾

Důraz kladený na interpersonální a konvenční systémy, které procházejí jednotlivcem a dělají z něho prostor střetu sil a událostí spíše než individualizovanou esenci, vede k odmítnutí panující koncepce románové postavy: že nejuspěšnější a „nejživější“ postavy jsou bohatě vykreslené autonomní celky, fyzickými a psychologickými rysy zřetelně odlišené od ostatních. Pojem postavy, řekli by strukturalisté, je mýtus. (Culler 1975, s. 230)

- 1) (a) „Alotropie“ znamená „obměnu fyzikálních vlastností, aniž by došlo ke změně podstaty“ (Oxford English Dictionary). (b) Další názory na zrušení individuality pocitem uniformity viz Mauriac in Roudiez 1961/1962, s. 553; a McCarthy 1961, s. 176.
- 2) Existuje jasná interakce mezi „antirománem“ a strukturalistickou „školou“ ve Francii (viz např. Barthes o Robbe-Grilletovi, 1964).

Je ale postava opravdu natolik „mrtvá“? Zbavují se nové názory postavy docela, nebo pouze demontují určitý její tradiční koncept? Nenechávají ony proměňující se koncepce nicméně některé konstitutivní rysy stále rozpoznatelné? Není Joyceův Bloom v jistém smyslu přece jen postavou? A „nezaslouží“ si i ony minimální odosobněné postavy z některých děl moderní fikce nereductivní teorii, která adekvátně popíše jejich místo a fungování uvnitř narativní sítě? Navíc, i když potvrdíme „smrt“ postavy v současné literatuře, můžeme ji také retrospektivně „zabít“ ve fikční literatuře devatenáctého století? Má nás nehumanistická a antiburžoazní ideologie (i když je akceptována) vést k přehlížení toho, co jasné hraje ústřední roli v daném korpusu narativů? Rozvinutí teorie postavy brání, jak se domnívám, nejen ideologie té či oné „školy“ nebo ta či ona „móda“ v literatuře, ale daleko základnější problémy, k nimž nyní obrátíme pozornost.

ZPŮSOB EXISTENCE POSTAVY: DVA PROBLÉMY

Lidé, nebo slova?

Již v roce 1961 Marvin Mudrick formuloval dva extrémní názory, jejichž povahu naznačuje název tohoto oddílu, a rozeznal posun od jednoho k druhému, jenž se stal od doby, kdy Mudrick psal, daleko zřejmější:

Jedna z potíží literárního kritika, které se stále vracejí, se týká způsobu existence postavy v dramatu a vyprávění. „Puristické“ stanovisko — dnes čím dál více zastávané literárními kritiky — poukazuje na to, že postavy vůbec neexistují kromě toho, kdy jsou součástí obrazů a událostí, jež jsou pro ně nosné a hybné; že jakýkoli pokus vyjmout je z jejich kontextu a diskutovat o nich, jako by byly skutečné lidské bytosti, je sentimentální neporozumění povaze literatury. „Realistické“ stanovisko — dnes v defenzivě — trvá na tom, že postavy nabývají v průběhu děje určitou nezávislost na událostech, v nichž žijí, a že o nich lze diskutovat v určité vzdálenosti od jejich kontextu.

(s. 211)

Jak vyplývá z Mudrickových slov, ono takzvané „realistické“ stanovisko vidí postavy jako imitace lidí a má sklon zacházet s nimi — s větším či menším odstupem —, jako by to byli naši sousedé nebo přátelé; tím je také abstrahuje od slovní struktury

daného díla. Takovýto přístup, jehož nejznámějším příkladem jsou nejspíše Bradleyho analýzy Shakespeareových postav (1965, pův. vyd. z roku 1904), často spekuluje o podvědomých motivacích postav, a dokonce pro ně konstruuje minulost a budoucnost přesahující hranice toho, co je o nich řečeno v textu.³⁾ Takováto pozice zjednodušuje konstrukci teorie postavy, neboť činí legitimním přenos hotových teorií z psychologie a psychoanalýzy. Nicméně to je právě důvod toho, proč takováto analýza nedokáže odhalit *differentia specifica* postav v narativní fikci.

Ono tzv. „puristické“ (dnes bychom pravděpodobně řekli „sémiotické“) stanovisko zdůrazňuje právě to, že tato *differentia specifica* jsou verbálního a nereprezentativního řádu. Extrémní formulace tohoto názoru však asimiluje postavu s dalšími jazykovými jevy v textu tak dalece, že také ruší její svébytnost:

Pod záštitou sémiotické literární teorie postavy ztrácejí své privilegium, své ústřední postavení a své vymezení. To neznamená, že jsou proměněny do neživých věcí (jako u Robbe-Grilleta) či zredukovány na aktanty (jako u Todorova), ale že jsou textualizovány. Postavy — jakožto segmenty uzavřeného textu — jsou nanejvýše vzorci opakování, motivy, jež jsou neustále rekontextualizovány v dalších motivech. V sémiotické literární teorii se postava rozplývá.

(Weinsheimer 1979, s. 195)

Pro ilustraci svého tvrzení Weinsheimer analyzuje způsoby, jakými je textualizována Ema Jane Austenové, která je tradičně považována za „nejlidštější“ postavu anglické literatury. V průběhu této analýzy Weinsheimer činí toto provokativní prohlášení: „Ema Woodhouseová není člověk a není třeba ji popisovat, jako by to člověk byl“ (1979, s. 187, výmluvným je i ono „to“).

Zatímco v mimetických teoriích (tj. teoriích, jež považují literaturu tak či onak za imitaci reality) jsou postavy stavěny na roven lidem, v sémiotických teoriích se rozplývají do textuality. Co zbývá? Jestliže oba přístupy nakonec ruší svébytnost fiktivní postavy, i když z odlišných východisek, měli bychom tedy studium postavy zcela opustit, anebo bychom měli odmítnout oba přístupy a hledat jinou perspektivu? Může takováto perspektiva smířit obě protichůdné pozice, aniž by tyto pozice společně „zničily“ postavu? Je možné vidět postavy „zároveň jako osoby a jako části určitého

3) Je známo, že tuto tendenci napadá Knights v textu „Kolik dětí měla lady Macbethová?“ (1964, pův. vyd. z roku 1933).

projektu“ (Price 1968, s. 290)? Domnívám se, že ano, uvědomíme-li si, že tyto dvě krajní pozice lze vnímat tak, že se každá z nich vztahuje k různým aspektům narativní fikce. V textu jsou postavy uzly ve slovním uspořádání; v příběhu jsou ne- (či pre-) verbálními abstrakcemi, konstrukty. I když tyto konstrukty rozhodně nejsou lidskými bytostmi v obvyklém slova smyslu, jsou zčásti modelovány podle čtenářovy koncepce lidí, a v tomto smyslu jsou „lidské“.

Postavy jsou v textu neoddělitelné od zbytku slovního uspořádání, zatímco v příběhu jsou od své textuality odděleny. Nevyplývá to pouze z definice příběhu, ale je to také prokázáno zkušeností:

Přirovnání postavy k „pouhým slovům“ je chybné z jiného důvodu. Množství pantomim, němých filmů bez titulků, baletů ukázalo nesignifikanost takového omezení. Velmi často si jasně vzpomínáme na určitou fiktivní postavu, aniž bychom si vzpomněli na jediné slovo z textu, z něhož se zrodila; opravdu si troufám říci, že čtenáři si obvykle pamatují postavy tímto způsobem.

(Chatman 1978, s. 118)

Často dokonce, abstrahovány od textu, jména postav slouží jako „značky“ pro rys či skupinu rysů charakteristických pro nefiktivní lidské bytosti, např. „on je takový Hamlet“ [„švejkovat“ v češtině, pozn. překl.]. I Weinsheimer, jehož krajní a jednostranný pohled byl zmíněn výše, končí svůj článek tím, že uznává, jak složitý je status literární postavy. Mluví o postavách jako o „textualizovaných osobách, zosobněných textech“ (s. 208).

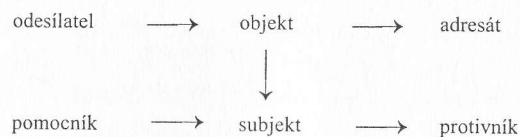
Bytí, nebo děláni?

Další problém představuje to, je-li postava podřízena ději, nebo je-li na něm relativně nezávislá. Je známo, že Aristoteles považoval postavy za nezbytné pouze jako „agenty“ či „jednající osoby“ děje (česky 1948, s. 33). Toto hledisko s ním sdíleli formalisté a strukturalisté v našem století, i když z jiných důvodů. Vedle zmíněného „decentrování člověka“ vedou k této podřízenosti také metodologické ohledy. Stejně jako jiné vědecky orientované disciplíny uznává formalistická a strukturalistická poetika, že je z metodologických důvodů nutno přistoupit na redukci, zejména v úvodních fázích zkoumání. Protože děj se otevřeněji nabízí konstrukci „narativních gramatik“ (tyto se často zakládají na

gramatikách, jež vycházejí ze slovesa v přirozených jazycích), je výhodné zredukovat postavu na děj — alespoň pro začátek.

Propp (česky 1999, pův. v ruštině 1928) podřizuje postavy „okruhům jednání“, v nichž může být jejich činnost roztržena podle sedmi obecných rolí: škůdce, dárce, pomocník, carova dcera (hledaná osoba) a její otec, odesílatel, hrdina, nepravý hrdina. V určitém narativu může jedna postava plnit více než jednu roli (např. Magwitch v *Nadějných vyhlídkách* se nejprve objevuje jako škůdce, později jako dárce a pomocník), a naopak jednu roli může plnit i více než jedna postava (např. v *Nadějných vyhlídkách* je více než jeden škůdce).

Obdobně Greimas (1966, 1973, 1979) naznačuje podřízenost postav tím, že je nazývá „aktanty“. Greimas vlastně rozlišuje „*acteur*“ a „*aktant*“, ale oba jsou zamýšleny jako entity, jež plní nějaký akt či se mu podřizují (1979, s. 3). Oba zároveň zahrnují nejen lidské bytosti (tj. postavy), ale i neživé objekty (např. kouzelný prsten) a abstraktní koncepty (např. osud). Rozdíl mezi nimi je ten, že *aktanty* jsou obecné kategorie existující ve všech narativech (a nejen narativech), zatímco *acteurs* jsou již obdařeny specifickými vlastnostmi v různých narativech. *Acteurs* je tedy velké množství, kdežto počet *aktantů* je omezen, v Greimasově modelu na šest:



Tentýž *aktant* může být manifestován více než jedním *acteuem* a tentýž *acteur* může být přidělen více než jednomu *aktantu*. Pro ilustraci: ve větě „Petr a Pavel dávají Marii jablko“ jsou Petr a Pavel — dva *acteurs* — jedním *aktantem*: odesílatelem; Marie je pak druhým: adresátem. Jablko představuje objekt (Hamon 1977, s. 137, pův. vyd. z roku 1972).⁴⁾ Na druhou stranu, ve větě „Petr si kupuje kabát“ má jeden *acteur* (Petr) funkci dvou *aktantů* (odesílatel a adresát).

4) I když z praktických důvodů bere Hamon jako svůj příklad větu, je třeba mít na paměti, že Greimas mluví o narativních (či sémiotických) kategoriích, které nejsou identické s kategoriemi lingvistickými.

Nejen tzv. tradiční teoretikové mají tendenci převrácet hierarchii mezi dějem a postavou, o níž byla řeč výše; tuto možnost připouštějí i někteří strukturalisté. Tak například zatímco v roce 1966 Barthes jasně podřizuje postavu ději (s. 15–18), v roce 1970 dává postavě zvláštní kód (sémický kód) a dokonce připouští možnost, že „to, co je vlastní narativu, není děj, ale postava jako Vlastní jméno“ (1970, s. 197).⁵⁾ A F. Ferrara se pokouší vytvořit model pro strukturní analýzu narativní fikce, v němž by postava byla centrálním pojmem:

Ve fikci je postava používáno jako strukturujícího prvku, předměty a události fikce existují — at tak či tak — kvůli postavě a vlastně jediné ve vztahu k ní jsou koherentní a věrohodné, kteréžto vlastnosti je činí smysluplnými a srozumitelnými. (1974, s. 252)

Je možné smířit tyto protichůdné názory? I zde bychom odpověděli kladně, a to z několika důvodů. Za prvé: místo podřizování postavy ději či naopak by se daly obě kategorie brát jako na sobě nezávislé. Tento názor tvoří základní linii slavného výroku Henryho Jamese: „Čím jiným je postava nežli vymezením příhody? Čím jiným je příhoda nežli ilustrací postavy?“ (1963, s. 80, pův. vyd. z roku 1884). Formy této vzájemné závislosti nicméně stále čekají na svou analýzu.

Za druhé: protichůdná podřízení (děj postavě, postava ději) mohou být vnímána ve vztahu k různým typům narativů, a nikoliv jako absolutní hierarchie. V některých narativech je dominantní postava (tzv. psychologické narativy), v jiných děj (apsychologické narativy) (Todorov 1971). Raskolnikovovo počínání slouží hlavně k jeho charakteristice, zatímco „postava“ Sindibáda existuje pouze pro účely děje. Mezi těmito dvěma krajnostmi existují — samozřejmě — různé stupně dominance jednoho či druhého prvku.

Za třetí: reverzibilita (převrátitelnost) hierarchií může být postulována jako obecný princip přesahující otázku žánrů či typů narativu (Hrushovski 1974, s. 21–22; 1976a, s. 6). V závislosti na prvku, na nějž se čtenář zaměřuje, může na různých místech

5) (a) Nezapomínejme, že už v r. 1970 vidí Barthes postavu jako síť textových znaků, nikoli jako skutečnou bytost, a že v této knize najdeme i jiná tvrzení na dané téma. Je zajímavé, že se zde už kategoricky netrvá na podřízenosti postavy ději.

(b) Zajímavá debata na téma, jak se z funkce stává vlastní jméno a jak se ze jména stává postava, najdeme u Kermoda 1979, s. 75–99.

četby zařadit přijímané informace do odlišných hierarchií. Postavy mohou tedy být podřízeny ději tehdy, když je děj středem čtenářovy pozornosti, avšak děj se může podřídit postavě, jakmile se k ní přikloní čtenářův zájem. Různé hierarchie mohou být ustaveny při různých čteních téhož textu, ale také na různých místech četby během jednoho čtení. Reverzibilita hierarchií je charakteristická nejen pro běžné čtení, ale i pro literární kritiku a teorii. Je tedy legitimní podřídit postavu ději při studiu děje, avšak je stejně legitimní podřídit děj postavě, je-li postava předmětem zkoumání.

JAK REKONSTRUOVAT POSTAVU Z TEXTU

Bylo již řečeno, že v příběhu je postava konstruktem, který si sestavuje čtenář z různých údajů roztroušených v textu.⁶⁾ Barthes popisuje toto „sestavování“ či rekonstrukci jako součást „procesu nominace“, který je, podle jeho názoru, synonymní s aktem čtení:

Číst znamená probíjovat se k pojmenování, znamená to podrobit věty textu sémantické transformaci. Tato transformace je váhavá; je to váhání mezi několika pojmenováními: jestliže se nám říká, že Sarrasine má „ten druh pevné vůle, jež nezná překážky“, co máme číst? *Vůli, energii, umíněnost, tvrdohlavost* atd? (1970, s. 98)

Chatman (1978), který rozvíjí Barthesovy názory svým vlastním způsobem, tvrdí, že to, co je pojmenováno v případě postavy, jsou povahové rysy.⁷⁾ Pro Chatmana je postava „paradigmatem rysů“, v němž „rys“ je definován jako „relativně stabilní či trvalá osobní vlastnost“ a „paradigma“ naznačuje, že tato řada rysů může být viděna „metaforicky, jako vertikální soustava protínající syntagmatický řetězec událostí, jež tvoří zápletku“ (1978, s. 127). S použitím lingvistické analogie Chatman popisuje rys jako „narativní adjektivum vázané na narativní sponu“ (tj. ekvivalent slovesa „být“) (1978, s. 125). Takže „Sarrasine má ženskou povahu“, „Othelo je žárlivý“ jsou příklady toho, co Chatman nazývá „rysem“. Takovýto druh spojení mezi postavou a vlastností

6) Je možné, aby postava byla soustředěna v jednom textovém segmentu, ale takovéto případy jsou značně neobvyklé (Hrushovski, rozpracováno).

7) Barthesův vlastní termín „sème“ je daleko méně antropomorfní. Chatman výslovně opírá svoji teorii o psychologické teorie osobnosti, zatímco Barthes považuje postavu za textový spoj.

zřejmě vede J. Garveye (1978, s. 73) k tomu, že mluví o rekonstrukci postavy jako o „atributivních propozicích“. Atributivní propozice podle něho sestává ze jména postavy (či jeho ekvivalentu), predikátu (např. „šílený“) a „modalizátoru“, který vyjadřuje stupně a určenost (např. „nejistý“, „do určité míry“) (1978, s. 73).

Přechod od textového prvku k abstrahovanému rysu či atributivní propozici není vždy a nutně tak rychlý, jak by se zdálo z výše zmíněných studií. Naopak, je často zprostředkován různými stupni zobecnění. Ve smyslu teorií B. Hrushovského (rozpracováno) bychom mohli tvrdit, že se na konstrukt, jež nazýváme postava, můžeme dívat jako na stromovou hierarchickou strukturu, v jejímž rámci jsou prvky uspořádány do kategorií s rostoucí integrační silou.⁸⁾ Spojením dvou či více detailů uvnitř jedné sjednocující kategorie můžeme tedy vytvořit elementární strukturu; např. každodenní návštěvy postavy u matky lze spojit s jeho (jejími) každodenními hádkami s ní a zobecnit „Xův (in) vztah k matce“, třeba s dodatkovým označením „ambivalence“. Ale prvky mohou být podřízeny více než jedné struktuře. Xovy hádky s matkou mohou být spojeny například s jeho jinými hádkami (spíše než s jinými projevy jeho vztahu k matce) a zobecněny jako, řekněme, „Xova vznětlivá povaha“.

Zůstaňme prozatím u první struktury. Vztah postavy k matce může být posléze spojen s podobnými zobecněními o jeho vztazích s manželkou, šéfem, přáteli, a tvořit tak kategorii označenou „Xovy vztahy s lidmi“. Tato kategorie může být následovně spojena s dalšími aspekty téhož řádu zobecnění, např. Xův světový názor, způsob mluvy, činy. Toto jsou samozřejmě nejen aspekty postavy, ale také potenciální prvky konstruktů, které postavami nejsou, jako je ideologie daného literárního díla, jeho styl, děj. Vynoří-li se společný jmenovatel, např. ambivalence, u několika aspektů, může být zobecněn jako povahový rys postavy; a stejným způsobem se pak různé rysy spojují a vytvářejí postavu. Rys je někdy explicitně v textu zmíněn, někdy ne. Je-li zmíněn, může

8) Zde patří můj dík prof. Hrushovskému za podnětnou diskusi, z níž následující výklad (s. 45–46) vychází. Jelikož však výběr, syntéza a příklady pocházejí ode mne, nemůže prof. Hrushovski nést jakoukoli odpovědnost za případné nedostatky tohoto výkladu. To, co bude dále uvedeno, je pouze částí Hrushovského teorie postavy, jež sama tvoří součást jeho jednotné teorie textu (obě rozpracovány). Nárys této teorie lze nalézt u Hrushovského 1974, 1976a, 1979.

textové pojmenování potvrdit rys shodný s rysem, k němuž se dospělo při procesu zobecňování, ale také se s ním může rozcházet, čímž vzniká napětí, jehož důsledky jsou u různých narativů různé. Abych uvedla alespoň jeden příklad: „nezávislost“ je jedno z textových pojmenování, jež jsou neustále připomínána v souvislosti s Isabelou Archerovou v Jamesově *Portrétu dámy* (1881). Avšak čtenář si postupně uvědomí, že kariéra této nezávislé dámy se ve skutečnosti skládá z řady nevědomých závislostí. Isabela je závislá na paní Touchettové, aby se dostala do Anglie, na Ralphových penězích, aby si mohla zařídit takový život, jaký si myslí, že chce, a na Mme Merleové a Osmondovi, aby se stala jeho ženou. Rozpor mezi textovým pojmenováním a čtenářovým závěrem dodává na váze patosu a ironii Isabelina osudu.

Čtenář nemusí vždy projít všemi těmito stadii; může jich několik přeskočit pomocí intuice. Navíc je tato hierarchie (jako všechny hierarchie podle Hrushovského) reverzibilní. Takže vztah postavy k manželce může být podřízen rysu pojmenovanému „žárlivost“, ale na druhou stranu „žárlivost“ může být podřízena vztahu s manželkou (jenž zahrnuje i jiné rysy). Vedle reverzibility, k níž dochází uvnitř postavy-konstruktu, mohou i prvky a struktury tohoto konstruktu navazovat vztah reverzibility s jinými hierarchickými konstrukty. Stejně jako mohou být různé momenty Xovy ambivalence podřízeny tomuto rysu jeho povahy, může být tento rys sám zahrnut (spolu s ambivalencí ostatních postav či situacemi dvojznačnosti) do tématu či světového názoru, jež mají co do činění s ambivalencí.

Když při procesu rekonstrukce čtenář dosáhne bodu, kdy už nemůže zařadit určitý prvek do vytvořené kategorie, vyplývalo by z toho buď to, že doposud užívané zobecnění bylo chybné (tato chyba může být podporována textem samým), nebo že postava se změnila. Takovéto hledisko umožňuje diskusi o „směrové“ dimenzi postavy (jejím vývoji, „biografii“), zatímco Chatmanovo „paradigma rysů“ činí z postavy daleko statictější konstrukt.⁹⁾

9) K tomuto tématu viz Chatmanovo vlastní tvrzení, které ignoruje dimenzi směru: „Události se pohybují jako vektory, „horizontálně“ od dřívějších k pozdějším. Rysy, na druhou stranu, překračují časové úseky vymezené událostmi“ (1978, s. 129). Naopak Hrushovského teorie je schopna brát v úvahu směrovost, již Chatman ignoruje. Ke směrovosti viz též Even-Zohar 1968/1969, s. 538–568.

Na jakém základě jsou prvky kombinovány do čím dál širších kategorií, jež vrcholí víceméně jednotným konstruktem nazývaným „postava“? Základním kohezním faktorem je vlastní jméno. Abychom znovu citovali Barthesa:

Charakter je adjektivum, atribut, predikát. [...] Sarrasine je souhrnem, místem spojení predikátů: *bouřlivost, dar umění, nezávislost, přehnanost, ženskost, ošklivost, složenost, bezbožnost, obliba rozkouskávání, vůle* atd. To, co vytváří iluzi, že tento souhrn je doplněn jakýmsi důležitým zbytkem (něčím, jako je *individualita*, což by mu, jakožto kvalitativní a nevyslovitelné, dalo uniknout nízkému účetnictví charakterů-složek), je *Vlastní jméno*, které vytváří tento rozdíl tím, co je mu *vlastní*. Vlastní jméno dovoluje osobě existovat mimo sémý, jejichž souhrn ji nicméně zcela konstituuje. Jakmile existuje jméno (i třeba jen zájmeno), k němuž mohou plynout a na něž se mohou upnout, stávají se ze sémů predikáty, induktoři pravdy a jméno se stává subjektem. (1970, s. 197)

Jak jsou prvky kombinovány do jednotících kategorií pod záštitou vlastního jména? Hlavními principy koheze (soudržnosti) jsou, domnívám se, opakování, podobnost, kontrast a implikace (v logickém smyslu). Opakování stejného chování „se nabízí“ k pojmenování tohoto chování jako povahového rysu, jak to můžeme vidět ve Faulknerově „Růži pro Emilii“ (1958, pův. vyd. v angličtině 1930), kde hrdinčiny opakované nedělní vyjížděky s Homerem Barronem naznačují její vzpouru proti lidem z města a její tvrdohlavost. Podobnost chování při různých příležitostech, jako Emiliino odmítnutí vzít na vědomí smrt svého otce a uchovávání těla mrtvého bývalého milence, také připouští zobecnění, v tomto případě to, že Emilie se nemůže odloučit od těch, kteří ji připravili o její život (podle interpretace lidí z města) či její nekrofilii. Kontrast nevede k zobecnění o nic méně než podobnost, při níž ambivalence vztahu postavy k matce vyplývá z napětí mezi častými návštěvami a stejně tak častými hádkami s ní. Pokud jde o implikaci, Garvey (1978, s. 74–75) zmiňuje tři formy: (1) „soubor fyzických atributů implikuje psychologickou AP (atributivní propozici)“, např. X si kouše nehty → X je nervózní; (2) „soubor psychologických atributů implikuje další psychologickou AP“, např. X nenávidí svého otce a miluje svou matku → X má oidipovský komplex; (3) „soubor psychologických a fyzických atributů implikuje psychologickou AP“, např. X vidí hada, X dostane strach → X se bojí hadů.