

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 koncepci 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 stavy“, čímž uváděl v pochybnost víru ve stabilitu vědomého já.¹⁾ Další konceptce 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 věni 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 konceptce románové postavy: že nejspěšnější a „nejživější“ postavy jsou bohatě vykreslené autonomní celky, fyzickými a psychologickými rysy zřetelně odlišené od ostatních. Pojem postavy, řekl by strukturalisté, je mýtus. (Guller 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 nereduktivní 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 jasně 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 rozpývá.

(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: „Emma 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 rozpývají 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, *amiz 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, uvědomí-me-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. Nevyplyvá 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 ne-smyslnost 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 ne-fiktivní 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).

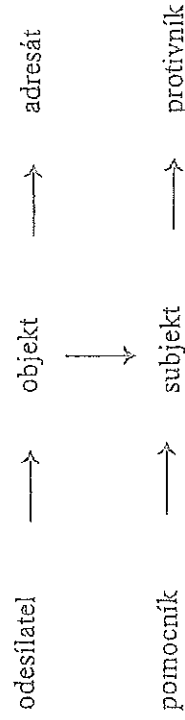
Bytí, nebo dělání?

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 „aktantů“. 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 narativích (a nejen narativních), zatímco *acteurs* jsou již obdařeny specifickými vlastnostmi v různých narativích. *Acteurs* je tedy velké množství, kdežto počet *aktantů* je omezen, v Greimasově modelu na šest:



Tentýž *aktant* může být manifestován více než jedním *acteurem* 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 semiotických) kategoriích, které nejsou identické s kategoriemi lingvistickými.

Nejen tzv. tradiční teoretikové mají tendenci převracet 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 postavy používáno jako strukturujícího prvku, předměty a události fikce existují — ať tak či tak — kvůli postavě a vlastně jediná věc 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 odpočítali kladně, a to z několika důvodů. Za prvé: místo podřizování postav 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 podřazení (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 kategoriicky netrvá na podřízenosti postav ději.

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

čtenby 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 čtení 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 probojovávat 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 Sarasiné 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 „Sarasiné 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 sousředená 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 pozicích“. 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 zprostředkováván různými stupni zobecnění. Ve smyslu teorii 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 hádkami 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. Vynořil-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 zobecnování, 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 „žárliivost“, ale na druhou stranu „žárliivost“ 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 dvojnácnosti) 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 chýbné (tato chyba může být podporována textem samotným), 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 rozkouskovávání, vůle* atd. To, co vytváří iluzi, že tento souhrn je doplněn jakýmsi důležitým zbytkem (něčím, jako je *individualita*, což by mu, jakožto kvalitativní a nevslovitelné, 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 jednotlivých 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 Emílii“ (1958, pův. vyd. v angličtině 1930), kde hrdičiny opakované nedělní vyjížděky s Homerem Barronem naznačují její vzpouru proti lidem z města a její tvrdohlavost. Podobnost chování při různých příležitostech, jako Emíliino odmítnutí vzít na vědomí smrt svého otce a uchování těla mrtvého bývalého milence, také přispouští zobecnění, v tomto případě to, že Emílie 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.

Jednotnost vytvořená opakováním, podobností, kontrastem a implikací může samozřejmě být jednotností v rozličnosti; stejně však přispívá ke kohezi různých rysů v okruhu vlastního jména, na němž závisí dojem, který nazýváme „postava“.

KLASIFIKACE POSTAV

Různé postavy abstrahované z daného textu mají málokdy stejný stupeň „plnosti“. To uznal již v roce 1927 E. M. Forster, který rozlišoval „ploché“ a „oblé“ postavy. Ploché postavy jsou analogické „humorným“ karikaturám, typům. „Ve své nejčistší formě jsou vystavěny kolem jediné myšlenky či vlastnosti“, a proto „mohou být vyjádřeny jednou větou“ (1963, s. 75, pův. vyd. 1927, slovensky 1971). Takovéto postavy se během děje nerozvíjejí. Díky svému omezení vlastností a absenci rozvoje jsou ploché postavy pro čtenáře snadno rozeznatelné a snadno zapamatovatelné. Oblé postavy jsou charakterizovány kontrastní implikací; jsou to tedy ty, které nejsou ploché. Nebýt plochý znamená mít více než jednu vlastnost a v průběhu děje se rozvíjet.

Forsterovo rozlišení má značný průkopnický význam, ale má také několik slabých míst: (1) Termín „ploché“ naznačuje něco dvourozměrného, bez hloubky a „života“, zatímco mnohé ploché postavy, jako třeba postavy Dickensovy, bývají pocitovány nejen jako velice „živé“, ale také vytvářejí dojem hloubky. (2) Tato dichotomie je velice reduktivní, ruší stupně a nuance, jež nacházíme v samotných dílech narativní fikce. (3) Zdá se, že Forster mísí dvě kritéria, která se ne vždy překrývají. Podle něho je plochá postava jednoduchá a postavená mimo rozvoj a postava oblá je složitá, ale zároveň se rozvíjí. I když tato kritéria často koexistují, najdou se fiktivní postavy, jež jsou složité, ale bez rozvoje (např. Joyceův Bloom), a postavy, jež jsou jednoduché, ale rozvíjejí se (např. alegorický *Vsudybyl*). Nedostatek rozvoje může být také zobrazen jako rozvoj zastavený následkem nějakého psychologického traumatu, jako v případě slečny Havishamové v Dickensových *Nadějných zvlhláčkách* (1860), a tím je statické postavě dodána složitost.¹⁰⁾

Ewen (1971, s. 7; 1980, s. 33–44) navrhuje, aby se předešlo přílišnému zjednodušování, klasifikovat postavy jako body konti-

10) Názor prof. Barucha Hochmana vyslovený při osobním rozhovoru.

nua, a nikoli jako vyčerpávající kategorie.¹¹⁾ A aby udržel jasnost principu klasifikace, rozlišuje Ewen tři kontinua či osy: složitost, rozvoj, průnik do „vnitřního života“. Na jeden konec osy *složitosti* umísťuje postavy vystavěné na jediném rysu či na jednom dominantním rysu s několika rysy sekundárními. Alegorické postavy, karikatury a typové postavy patří na tento konec. V prvním případě představuje jediný rys, na němž je postava vystavěna, vlastní jméno (Pýcha, Hřích). V druhém případě je jedna z mnoha vlastností zvýrazněna do značně přehnané míry a je na ni upřena pozornost (např. mnohé Gogolovy postavy). A ve třetím případě je převládající rys pojat tak, že reprezentuje celou skupinu spíše než jen čistě individuální vlastnost (např. Žid Hirsh v Conradově *Mosromu*, 1904). Na opačný pól osy umísťuje Ewen složitě postavy jako Dostojevského Raskolnikova či Jamesovu Isabelu Archerovou. Mezi těmito dvěma póly lze nalézt nekonečné množství stupňů složitosti.

Alegorické postavy, karikatury a typové postavy jsou nejen jednoduché, ale také statické, a nacházejí se tedy také, společně s „portréty“, jako jsou například postavy Theophrastovy či La Bruyèrovy, na jednom konci osy *rozvoje*. Avšak statické, nerozvíjející se postavy nemusejí být omezeny na jeden jediný povahový rys; Joe Gargery a Wemmick v *Nadějných vyhlídkách*, i když jsou postavami statickými, mají zjevně více než jednu vlastnost. Postavy bez rozvoje jsou často postavami vedlejšími, plnicími určitou funkci, jež přesahuje postavu samotnou (např. představují společenské prostředí, v němž jedná hlavní postava). Na opačném konci této osy jsou plně rozvinuté postavy, jako Štěpán v Joyceově *Portrétu umělce v jinošských letech* (1916) či Strether v Jamesově románě *Vyslanci* (1903). Někdy je rozvoj postavy v textu plně zachycen, jako ve výše uvedených případech, někdy je textem pouze implikován, jako když se slečna Batesová v Austenové *Emě* (1816) změní ze směšné figury v postavu patetickou, aniž by text tuto proměnu detailně sledoval.¹²⁾

Třetí osa, *průnik do „vnitřního života“*, přechází od postav, jako jsou paní Dallowayová V. Woolfové či Joyceova Molly Bloomová,

11) Forster sám implicitně uznává tuto možnost, když mluví o „začátku zaoblení“ (1963, s. 75).

12) Za tuto připomínku vděčím prof. H. M. Daleskému.

jejichž vědomí je představeno zevnitř, k takovým postavám, jako jsou Hemingwayovi zabíjáci (ze stejnojmenné povídky, 1928), kteří jsou vidění pouze zvnějšku a jejichž mysl zůstává skryta.¹³⁾

Diskuse o „vnitřním životě“ postavy by nemohla být vzdálenější názorům, jež mluví o Emě Woodhouseové jako o objektu [v angl. „it“ — pozn. překl.] či označují postavy za „aktanty“ (viz s. 40–43). Spolupřítomnost takto protikladných konceptů v této kapitole není výrazem přehlédnutí či nedůslednosti, ale gestem směřujícím k usmíření, o němž jsme hovořili výše. Samozřejmě spolupřítomnost není sama o sobě usmířením a sám fakt, že může být vnímána jako nedůslednost, naznačuje jeden aspekt práce, již bude nutno vykonat, než se stane možnou integrovaná teorie postavy.

13) Tato třetí osa, kterou uvádí Ewen v r. 1971, je v r. 1980 nahrazena „mimetickou a symbolickou osou“. Jelikož se domnívám, že tato nová osa je jiného řádu než první dvě, zachovávám původní klasifikaci.