

Fikční narativ podle S. Chatmana

Milan Orálek

Nepočítáme-li „otce-zakladatele“ (P. Lubbock, W. C. Booth), patří Seymour Benjamin Chatman (1928), emeritní profesor rétoriky a filmové vědy na univerzitě v Berkeley, spolu s G. Princem, D. Cohnovou či D. Hermanem k nejznámějším americkým naratologům. Je zajímavé, že sám by se tak asi neoznačil, soudě podle slov v úvodu jeho *Dohodnutých termínů*: „I po dvaceti letech stále cítím jakýsi osten ironie, když to slovo [tj. naratologie] vidím vytištěné. Narativní ‚věda‘ vypadá nepravděpodobně, ba dokonce nepodstatně či mlhavě.“¹ Přes tyto pochyby, vztahující se ostatně toliko k názvu, nikoli k předmětu naratologie, je Chatmanův příspěvek k teorii vyprávění nejen v literatuře, ale také ve filmu nezpochybnitelný. Doposud se u nás objevil překlad (naneštěstí nepříliš povedený) pouze jediné jeho práce — citovaných *Dohodnutých termínů*. V problémově pojaté publikaci autor mj. koriguje některé své starší názory, které vyslovil v syntetické práci *Story and Discourse* (1978), jejíž třetí kapitola, věnovanou postavě a prostředí ve filmové a literární fikci, jsme zvolili pro překlad do tohoto čísla *Aluze*. K zmíněným revizím patří například ustoupení od konceptu „nevypřávených příběhů“ (nonnarrated stories, viz níže). Oproti práci z roku 1978 pojednal také v *Dohodnutých termínech* mnohem podrobněji o filmu, s nímž — navzdory podtitulu „Narrative Structure in Fiction and Film“ i relativně častým filmologickým exkurzům — učinila starší studie, podle jeho vlastní formulace, „příliš krátký proces“.²

Chatmanovým cílem při psaní *Příběhu a diskurzu* bylo především poskytnout domácí literární vědě obecné zpracování narativní problematiky, jež v USA do té doby (pomineme-li starší Boothovu *Rhetoric of Fiction*)³ chybělo.⁴ Nejde mu o nové interpretace konkrétních děl, ani o žádnou normativní poetiku či estetiku: „Teorie vyprávění si nepřihřívá žádnou kritickou polívčičku. [...] Spíše klade otázky: Co můžeme říci o způsobu, jímž se organizují struktury, jako je narativ? [...] Jakým způsobem si uvědomujeme přítomnost či nepřítomnost vypravěče? Co je to osnova děje (plot)? Postava? Prostředí? Hledisko?“⁵ Při hledání odpovědí nehodlá Chat-

man, podle vlastních slov, polemizovat se svými předchůdci, usiluje prý naopak o syntézu dosavadních teorií. Třebaže zná jak německou naratologii (Stanzel, Hamburgerová), tak (alespoň podle bibliografie) i Pražskou školu,⁶ což není v americkém prostředí právě běžné, bázi jeho uvažování tvoří poznatky představitelů francouzského strukturalismu (k němuž se hrdě hlásí) a americké kritiky. Polemický však Chatman rozhodně je; dokazuje to ostatně i náš překlad, který předkládá (zjednodušeně řečeno) jeho originální koncepci „užívání našeho běžného slovníku pro popis lidí při analýze literárních postav“, jež představuje jednak alternativu k reduktivnímu přístupu strukturalistů a formalistů, jednak vyvrácení „bizarní[ho] názor[u], že postavy jsou ‚pouze slova na stránce‘“,⁷ zastávaného například kritiky kolem anglického cambridgeského časopisu *Scrutiny*. Všimněme si nyní specifík Chatmanova pojetí narativní struktury.

Na rozdíl od triadického modelu narativu u Gérarda Genetta (histoire — récit — narration), Mieke Balové (text — story — fabula), J. Á. G. Landy (narativní diskurz — děj — příběh), Karlheinz Stierleho (dění — příběh — text příběhu) nebo ještě sofistikovanější čtyřdílné strukturace u Wolfa Schmida (dění — příběh — vyprávění — prezentace vyprávění), přejímá Chatman benvenistovskou dichotomii příběh — diskurz. Definováno zcela nejstručněji, příběh je u něj „to, co se v narativu zobrazuje, diskurz je to, jak se to zobrazuje“.⁸ Příběh tvoří události (events), které se dále dělí na akce (acts) či jednání (actions) a příhody (happenings). Druhou komponentu příběhu představují existenty, tedy jednak postavy (characters), jednak prostředí (setting). Pokud jde o narativní diskurz, ten se „dělí na dvě podsložky: samotnou narativní formu — strukturu narativního zprostředkování (transmission) — a její manifestaci — tedy její uskutečnění ve specifickém materializujícím médiu, verbálním, filmovém, baletním, hudebním, pantomimickém [...]“⁹ První složka narativního zprostředkování se uskutečňuje pomocí dvou základních diskurzivních operací — výběru z kontinua událostí a ob-

jektů příběhů a reorganizace původní časové struktury příběhu. Výsledkem je posloupnost (sequence) narativních (a tedy ještě ne jazykových) „vět“ (statements), které jsou buďto procesové (process), anebo statické (stasis), „podle toho, zda někdo něco udělal nebo se něco stalo, anebo zda v příběhu něco prostě existovalo. Procesové věty jsou v modu ‚(u)dělat‘ či ‚stát se‘ [...] Statické věty jsou v modu ‚být‘.“¹⁰ Termíny „narativní věta“ (narrative statement) a „řící narativně“ (to state narratively) tu označují „jakékoli vyjádření narativního prvku nahlížené nezávisle na jeho manifestující substanci“. To znamená, jak uvádí Chatman, že „jak anglická věta ‚Probdl se‘, tak i mimovo zanoření imaginární dýky do vlastního srdce manifestují tutéž narativní procesovou větu“.¹¹

Jak je zřejmé, Chatman opakovaně zdůrazňuje (v explicitní návaznosti na Clauda Bremonda a jeho studii „Le message narratif“ z roku 1964) relativní nezávislost narativů na médiu, v němž se realizují, a tím i jejich přenositelnost z jednoho média do druhého. Při vnímání jakéhokoli narativního díla musí podle Chatmana vnímatel proniknout „jeho mediální povrchem“¹² a rekonstruovat tak narativ jako estetický objekt. Chatman pro toto pronikání zavádí termín „reading out“ (v protikladu k prostému „reading“) a definuje je jako na konvencích a kulturním kódu založené „dekódování hloubkových narativních struktur ze struktur povrchových“.¹³

Vliv strukturálního myšlení na *Příběh a diskurz* se nevyčerpává jen strukturalismem francouzským. Tak například při popisu narativu jakožto svébytné sémiotické struktury využívá Chatman Hjelmslevova pojetí jazykového znaku. Ten se podle dánského lingvisty skládá z výrazu a obsahu, přičemž každá z těchto složek je ještě výsledkem spojení substance a formy. U narativu odpovídají substanci obsahu „lidé, věci, atd., jak jsou předzpracovány autorovými kulturními kódy“,¹⁴ zatímco forma obsahu pozůstává z událostí a existentů. Substancí výrazu jsou veškerá média schopná zprostředkovávat příběhy, jeho formou pak „struktura narativního přenosu [...] sestávající z elementů sdílených narativy v jakémkoli médiu“.¹⁵

Padla zde už zmínka o výhradách některých recenzentů k podtitulu Chatmanovy studie. „Poněkud nešťastný“ připadal i Geraldovi Princovi, i když z jiného důvodu. Doplnující titul knihy má podle něj tendenci „ztotožňovat verbální narativ s fikcí a přehlížet non-

fikci.“¹⁶ Chatman skutečně narativitu mimouměleckých, nefikčních textů (žurnalistika, dějepisná pojednání, psychoanalytická sezení, autobiografie) pomíjí, narozdíl třeba od Mieke Balové, jež se jí dotýká alespoň v souvislosti s fokalizací,¹⁷ či Wallace Martina, který jí ve svém přehledu narativních teorií vyhraduje samostatné kapitoly.¹⁸ Překvapuje to tím víc, že nedlouho před vydáním *Příběhu a diskurzu* se objevila řada relevantních zpracování tohoto okruhu témat u H. Whita, L. Minka, P. Brookse, R. Shafera a dalších.¹⁹ Na druhou stranu Chatmanův záběr je už tak dost široký (vedle literatury a filmu si všímá i malířství a komiksu), než abychom mu mohli vytkat, že své bádání ještě nerozšířil za hranice fikce, ostatně s rozumným odůvodněním, že některé věci „je snad lepší ani nezmiňovat, než je pouze zmínit“.²⁰

Chceme-li vyzdvihnout to, co přináší Chatman fikční naratologii v řešení dílčích otázek, musíme (vedle jeho korekcí starších konceptů, jako je třeba přejmenování Barthesových „katalyzátorů“ na „satelity“ či obohacení dosavadní terminologie o „všudypřítomného vypravěče“, „prostorové shrnutí“, „protipříběhy“ atd.) připomenout hlavně dvě témata: hledisko a narativní hlas.

Podobně jako Balová (a na rozdíl od Genetta) rozlišuje Chatman stupně fokalizace (i když tento termín nepoužívá). Jestliže však nizozemská badatelka definuje různé typy hledisek pouze na základě jejich příslušnosti k narativním rovinám (interní — externí) nebo — chceme-li — umístění, potom typologie „pohledů“ v *Příběhu a diskurzu* je založena na kritériu sémanticko-funkčním. Chatman tak rozeznává hledisko percepční (perceptual), konceptuální (conceptual) a zájmové (interest), což mu umožňuje zásadně diferencovat sekundární fokalizaci od fokalizace prvního stupně: líčí-li vypravěč něčí vnímání, jde z jeho strany vždy o konceptuální hledisko, tvořené myšlením, ideologií atd., neboť jak by mohl nepostavový vypravěč „vidět vidění“ postavy? Totéž platí i pro auto-diegetické narativy, v nichž já-vypravěč, jsa mimo příběh, retrospektivně fokalizuje vnímající já-postavu uvnitř příběhu.

Popsali jsme už Chatmanovu představu narativního diskurzu jakožto souboru narativních vět procesových nebo statických. Oba typy mohou být publiku sdělovány přímo, nezprostředkovaně, anebo prostřednictvím vypravěče — buďto skrytého (covert), anebo odkrytého (overt). V prvním případě hovoří

Chatman o tzv. nevyprávěných příbězích a zahrnuje mezi ně nejen monolog, samomluvu, nezprostředkovaný dialog, vnitřní monolog či proud vědomí, nýbrž poněkud překvapivě i fiktivní deník či epistolární román, mj. z toho důvodu, že v těchto útvarech často nedominuje narace, ale jiné typy řečových aktů, a existuje tu jen zcela minimální časový odstup od popisovaných událostí. Podle Chatmana tudíž nelze jejich fiktivní autory (na rozdíl od „běžných“ narátorů neobeznámené s výsledkem děje) považovat za vypravěče.²¹

Pokud jsou příběhy vyprávěny, projevuje se vypravěč na škále perceptibility od maximální skrytosti po maximální odkrytost, a to takovými signály jako jsou popis prostředí, časová, prostorová a charakterizační shrnutí, komentář k příběhu (zobecnění, soud, interpretace) nebo diskurzu (non-subverzivní či subverzivní).²²

V uvedených kapitolách²³ Chatman bohužel asi nejvíce slevil z počáteční interdisciplinarity. Jako naprosto neuspokojivé se jeví například jeho řešení otázky filmového vypravěče. Chatman ji pojednává jen jaksi en passant, je tu nesystematický, nedůsledný, neexplicitní. Otázek, jež k sobě toto téma váže, se přitom nabízí bezpočet. Jsou filmy primárně nevyprávěné, přičemž zásahy vypravěče ve formě voice-overu mají příznakový ráz? Chápeme-li „kameru jako nástroj filmového implikovaného autora“,²⁴ znamená to, že se vypravěč ve filmu realizuje pouze verbálně nebo musí být intradiegetický? Atd.

Autor uvedená opomenutí napravil o dvanáct let později v *Dohodnutých termínech*, kde

konstatuje, že „filmy jsou vždy prezentovány — většinou a často výlučně předváděny, ale někdy i částečně vyprávěny — vypravěčem nebo vypravěči. [...] Filmový vypravěč není identický s hlasem vypravěče. Hlas vypravěče může být jednou složkou celkového předvádění [...]“²⁵ To se zdá, s ohledem na povahu filmového média, logické. Možná však udiví, že místo aby uplatnil genettovské rozlišení extra- a intradiegetického vypravěče, pojímá verbální i vizuální „vyprávění“ postavy jen jako jednu, navíc podřízenou a pouze dočasně aktivní komponentu komplexního deantropomorfizovaného vypravěče obecného, jenž je přítomen vždy, dokonce i tehdy, sledujeme-li autodiegetický narativ prvního stupně. „Filmový vypravěč“, jak ho Chatman charakterizuje, spíše než vypravěče připomíná implikovaného autora (a tím se vlastně vracíme k pojetí v *Příběhu a diskurzu*).

Porovnávání závěrů a řešení předložených v *Příběhu a diskurzu* s obsahem *Dohodnutých termínů* ani polemika s jednotlivostmi ale není cílem tohoto úvodu. V souvislosti s první z uvedených knih zbývá dodat, že Chatman si samozřejmě uvědomuje neúplnost své teorie i to, že některé otázky pouze nastínil. Ve svých tvrzeních je příjemně nekategorický („Byly navrženy definice, ale žádná definitivnost,“ zdůrazňuje v závěru)²⁶ a zainteresované čtenáře vybízí k tvorbě protipříkladů. Přes všechny výhrady dílčí i globální, jež by se daly vznést (například k samotnému dualistickému modelu narativu), se domnívám, že kniha Seymoura Chatmana přináší myšlení o literatuře velmi podnětné nápady.

1 Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*, přel. L. a B. Ptáčkovi, Olomouc, Univerzita Palackého 2000, s. 9. (Orig. *Coming to Terms. Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press 1990.)

2 Tamtéž.

3 Wayne Booth, *Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press 1961.

4 „V angličtině existuje jen málo knih na téma narativu obecně, třebaže knihovny přetékaají studii o specifických žánrech — románech, eposech, povídkách, pohádkách, fabliaux atd. Za analýzou žánrových rozdílů spočívá určení toho, co je narativ jako takový.“ (Srov. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press 1978, s. 9.)

5 Tamtéž, s. 19.

6 Chatman uvádí sborník redigovaný L. Matejkou a I. Titunikem *Semiotics of Art: Prague School Contribution*, Cambridge, MIT Press 1976.

7 D. G. Marshall v recenzi Chatmanovy knihy v *Nineteenth-Century Fiction* 34, č. 3, 1979, s. 347.

8 *Story and Discourse*, s. 19.

9 Tamtéž, s. 22.

10 Tamtéž, s. 31—32.

11 Tamtéž, s. 31, 32. Anglické „statement“ překládáme výrazem „věta“ (majícím, žel, nutně jazykové asociace) v návaznosti na český překlad Todorovy *Poetiky* (in: *Poetika prózy*, přel. J. Pelán

- a L. Valentová, Praha, Triáda 2000, s. 9—94; orig. in: *Qu'est-ce que le structuralisme*, ed. O. Ducrot, Paris, Seuil 1968, s. 99—166), z níž Chatmanův model zjevně vychází.
- 12 Tamtéž, s. 27.
- 13 Tamtéž, s. 42.
- 14 Tamtéž, s. 26.
- 15 Tamtéž, s. 24.
- 16 Gerald Prince, „Seymour Chatman: Story and Discourse. Maria Corti: An Introduction to Literary Semiotics“, *Modern Language Notes* 94, 1979, č. 4 (French Issue: Perspectives in Mimesis), s. 866.
- 17 „Kdykoli jsou prezentovány události, jsou vždy prezentovány z určitého pohledu. Je zvoleno nějaké hledisko, jistý způsob vidění věcí, jistý úhel, ať už se jedná o ‚reálná‘ historická fakta či o fiktivní události.“ (M. Balová, *Narratology. An Introduction to the Theory of Narrative*, přel. Christina van Boheemen, University of Toronto Press, Toronto 1985, s. 100. Do češtiny byl přeložen úryvek z revidované verze této publikace věnovaný právě otázce hlediska, včetně jeho fungování ve vědeckém diskurzu, viz „Fokalizace“, přel. M. Kotásek, *Aluze* 8, 2004, č. 2/3, s. 147—153.)
- 18 Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca, Cornell University Press 1986, s. 71—75 a 75—79.
- 19 Podle pořadí, v němž jsou autoři jmenováni: H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press 1973; L. Mink, „History and Fiction as Modes of Comprehension“, *New Literary History* 1, 1970, s. 541—558; P. Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Knopf 1984, kap. 1, 4, 8 a 10; R. Shafer, *Narrative Actions in Psychoanalysis*, Worcester, Clark University Press 1981. Podrobnější bibliografii uvádí W. Martin, cit. dílo, s. 222—224.
- 20 *Story and Discourse*, s. 10.
- 21 Ačkoli Chatman v této souvislosti na žádného z nich přímo neodkazuje, zdá se, že je toto pojetí ovlivněno (vedle J. L. Austina) studií G. Genetta „Frontières du récit“ (*Communications* č. 8, 1966; česky jako „Hranice vyprávění“, in: *Znak — struktura — vyprávění*, ed. P. Kylaoušek, přel. J. Fryčer, P. Kylaoušek aj., Brno, Host 2001, s. 240—256) a skrze ni É. Benvenistem. Genette (poněkud pozměňuje Benvenistovu koncepci) proti sobě staví (1) situačně neukotvené vyprávění, realizované ve 3. osobě, kde je „důsledně setřen sebemenší odkaz k instanci, která je zdrojem situačně ukotveného diskursu“ (srov. „Hranice vyprávění“, s. 252). (2) Diskurz realizovaný v první osobě, užívající zájmen a adverbialní deiktory a vyznačující se koincidencí „mezi líčenou událostí a instancí promluvy, která líčí“ (tamtéž, s. 251; Genette zde cituje Benvenistovu studii „De la subjectivité dans le langage“ zahrnutou do *Problèmes de linguistique générale I*, Paříž, Gallimard 1966, s. 262; česky: „O subjektivitě v řeči“, přel. K. Ležatková a M. Punčochář, *Aluze* 9, 2005, č. 2, s. 78—82). Podstatné údaje diskursu (kdo je já, vy, zde?) lze pochopit jen „ve vztahu k situaci, v níž byl mluvný akt proveden“ (tamtéž, s. 252). Příkladem diskursu je esej, filozofická reflexe, diaristika, korespondence. V konkrétních textech se však vyprávění a diskurz mísí.
- 22 Jako jedno z kritérií třídění vyprávěčů přijímá „stupeň vnímatelnosti“ například S. Rimmon-Kenanová, kombinujíc jej s „narativní rovinou“, „rozsahem účasti v příběhu“ (přejatými pro změnu od Genetta) a „spolehlivostí“ (Boothův termín) (srov. S. Rimmon-Kenanová *Poetika vyprávění*, přel. V. Pickettová, Brno, Host 2001, s. 101—110).
- 23 Tamtéž, kapitoly „Discourse: Nonnarrated Stories“, s. 146—195 a „Discourse: Covert Versus Overt Narrators“, s. 196—260.
- 24 *Story and Discourse*, s. 237.
- 25 *Dohodnuté termíny*, kapitola „Filmový vyprávěč“, s. 131—132.
- 26 *Story and Discourse*, s. 263.

Některé další práce Seymoura Chatmana

Theory of Meter. Mouton, The Hague 1965.

The Later Style of Henry James. Oxford, Blackwell 1972.

Michelangelo Antonioni, or, the Surface of the World. Berkeley — Los Angeles, University of California Press 1985.

Literary Style: A Symposium. ed. S. Chatman a S. Levin, London, Oxford University Press 1971.

Reading Narrative Fiction. ed. S. Chatman a B. Attebery, New York, Macmillan 1992.

New Perspectives on Narrative Perspective. ed. S. Chatman, W. Van Peer, New York, State University of New York 2001.

Existenty příběhu

Úvaha o postavě a prostředí ve filmovém a literárním narativu

Seymour Chatman

Rozhodujeme o svých činech, stejně jako ony rozhodují o nás.

George Eliotová, *Adam Bede*

Prostor příběhu a prostor diskurzu

Tak jako je dimenzí událostí příběhu čas, dimenzí existence příběhu je prostor. A protože rozlišujeme mezi časem příběhu (story-time) a časem diskurzu (discourse-time), musíme také rozlišovat mezi prostorem příběhu a prostorem diskurzu. Tento rozdíl vyvstává nejzřetelněji ve vizuálních narativech. Ve filmu je explicitním prostorem příběhu výsek světa aktuálně ukázaný na plátně; implikovaným prostorem příběhu je všechno, co nevidíme my, ale co vidí postavy, nebo to, co známe pouze z do-slechu či je naznačené dějem.

Hlavní rozdíl mezi tím, jak vidíme určitý soubor objektů ve skutečném životě, a tím, jak jej vidíme ve filmu, spočívá v onom libovolném vyřiznutí, které provádí filmový rám. V reálném životě neexistuje žádný černý obdélníkový okraj ostře ohraničující zorné pole, nýbrž postupné rozostření, které si uvědomujeme právě takovou měrou, jakou je vidíme — víme, že k zaostření periferních objektů stačí lehké pootočení hlavy. A také se vždycky na věci nedíváme ze zatemněné místnosti.

Prostor příběhu se skládá z existentů, stejně jako čas příběhů sestává z událostí. Události nejsou prostorové, třebaže se v prostoru odehrávají. Prostorové jsou však entity, které události uvádějí v chod nebo jsou jimi ovlivňovány.¹

Prostor příběhu ve filmu je „doslovný“, tj. objekty, rozměry a vztahy jsou zde analogické, alespoň dvojrozměrně, k objektům, rozměrům a vztahům v reálném světě. Ve verbálním narativu je prostor příběhu abstraktní, vyžaduje rekonstrukci ve čtenářově mysli. A tak je nevhodnější začít rozpravu o prostoru příběhu u kinematografie.

Prostor příběhu ve filmovém narativu

Uvažujme o několika prostorových parametrech, které ve filmu sdělují příběh. Jak už jsme poznamenali, tyto parametry musí být, když se objeví na plátně, specifikované, *bestimmt*. Většina filmových příruček se takovými odlišnostmi² obsírně zabývá, já chci pouze zdůraznit rozdíl mezi prostorem příběhu a diskurzem.

1. *Měřítko čili velikost* (scale or size). Každý existent má ve filmu svou velikost, která je funkcí jeho „normální“ velikosti v reálném světě (ve srovnání s dalšími rozpoznatelnými objekty), a nachází se v určité vzdálenosti od objektivu kamery. S tou lze manipulovat pro dosažení přirozených i nad-přirozených efektů. Malé modely španělských galeon natočené z relativní blízkosti ve vaně budou po zvětšení při projekci vypadat jako skutečné. Zblízka nafilmovaná dvouपालcová ještěrka se bude na plátně mračit jako dinosaur, umístíme-li ji pomocí zadní projekce proti tokijským mrakodrapům.

2. *Obrys, textura, sytost* (contour, texture, and density). Lineární obrisy na plátně jsou přísně analogické k snímaným objektům. Avšak film, dvojrozměrné médium, musí projektovat také jejich třetí rozměr. Texturu povrchů lze na plochém plátně vyjádřit pouze modelováním pomocí stínů.

3. *Poloha* (position). Každý existent se nachází (a) ve vertikálním a horizontálním rozměru filmového rámu (frame) a (b) ve vztahu k ostatním existentům uvnitř rámu, v určitém úhlu vzhledem ke kameře: čelem nebo zády, relativně vysoko či nízko, nalevo či napravo.

4. *Stupeň, druh a oblast odraženého osvětlení* (a barva v barevném filmu) (degree, kind, and area of reflected illumination [and color in color films]). Existent je osvětlen silně či slabě, zdroj světla je soustředěný nebo rozptýlený atd.

5. *Jasnost čili stupeň optické rozlišenosti* (clarity or degree of optical resolution). Existent je zaostřen ostře nebo „měkce“ (což odpovídá *sfumatovému* efektu v malířství), ostrý či neostrý, nebo je snímán zkreslujícím objektivem.

Stanovit hranici mezi prostorem příběhu a prostorem diskurzu je obtížnější než je tomu u hranice mezi časem příběhu a časem diskurzu. Rozmístění či fyzická dispozice nejsou — na rozdíl od časové posloupnosti — v reálném světě řízeny žádnou přirozenou logikou. Čas plyne pro nás všechny v tomtéž směru hodinových ručiček (ne-li stejnou psychologickou rychlostí), avšak prostorové umístění objektu je relativní vzhledem k ostatním objektům a vzhledem k divákově vlastní pozici v prostoru.³ Úhel, vzdálenost atd. ovládá režisér umístěním kamery. Život neskýtá žádný předem daný logický důvod pro toto rozmístění. Vše je věcí volby, tj. výsledkem režisérovy umělecké dovednosti. Vezměme si scénu z filmu *Občan Kane*, v níž Jed Leland žádá o přeložení do chicagské pobočky časopisu *Inquirer*. V rámci běžné „chrono-logiky“ (chrono-logic) příběhu tu máme na výběr — Kane může této žádosti vyhovět, nebo ji odmítnout. Odmítne. Leland se pak může rozhodnout zůstat v newyorském ústředí časopisu *Inquirer*, nebo dát výpověď. Hrozí odchodem. Kane může buďto jeho rezignaci přijmout, nebo souhlasit s přeložením. Dá přednost tomu druhému. Dochází zde k typickému větvení časové struktury narativních událostí. Neexistuje však žádná srovnatelná logika, která by říkala, zda má Leland při pronášení své žádosti stát nalevo či napravo od Kanea, nebo že by měl být vůbec v obraze: celé by to šlo udělat tak, že by byl zaostřen pouze Kaneův obličej a my bychom sledovali jeho reakci na Lelandovu žádost ozývající se mimo záběr.

Ve snímku z této scény, pořízeném z pohledu, se nad námi tyčí oba muži. Účinkem je nepochybně větší dramatizace dané chvíle, zesílení konfliktu mezi oběma od cizivšími se přáteli. Leland má pocit, že se Kane zaprodal, konflikt je tedy stejně tak ideologický jako osobní. Pohled proměňuje postavy jednotlivců v čnicí nadživotní emblémy morálních zásad.

Uvažujme hlouběji nad tímto snímkem s ohledem na výše uvedené parametry. (Nechci tvrdit, že informace o zmíněných existencích získáváme výhradně prostřednictvím těchto aspektů — pouze, že potvrzují to, co si dáváme dohromady z dialogu, z kontextu celého příběhu atd.) Měřítka: v hollywoodském žargonu se tomu říká „dvojzáběr“. Plochu zaplňuje z obou těl tolik, kolik z nich dokáže pojmout (zhruba část od temen hlav až po stehna), jde tedy o středněblízkou vzdálenost kamery. Napětí, které ze scény cítíme, je vyvoláno natěsnáním těl na okrajích, což zveličuje konfliktní prázdný prostor mezi oběma postavami. Obrys: Lelandův vzdor je potvrzován jeho vzpřímeným, třebaže opilým držením těla. Kane naopak stojí s hlavou lehce skloněnou, což v daném kontextu působí jako postoj porážky. Textura: oba jsou neupravení, Leland po způsobu opilců (promáčkнутý klobouk, košile bez límce), Kane vypadá vyčerpaně (jeho šaty si uchovaly jistou eleganci). Poloha: Leland stojí nalevo a oba (s výjimkou Kaneovy hlavy) jsou rovnoběžní s vertikálními liniemi okrajů filmového rámu. Lelandův kabát, ač rozepjatý, je také rovnoběžný s okraji rámu, zatímco úzké proužky na Kaneově vestě, kabátě a kalhotách se „odchylují“, snad aby posílily „rovnost“ Lelandova morálního pohledu. Fyzickou mezeru mezi oběma postavami, zdůrazňující jejich rozkol, nezmiňuje ani láhev whisky. Její sklon je nejistý, mezeru překlenout nedokáže. Muži jsou spojeni pouze nepřátelskými úhlopříčkami dvou stropních trámů, jejichž průsečík zakrývá Lelandova postava. Ačkoli oba trupy jsou pootočené ke kameře, Lelandův obviňující pohled se od ní odvrací. Kane naproti tomu klopí oči, potvrzuje tak svou neochotu bojovat. Osvětlení: pocit odcizení je jím zesílen. Hluboké stíny zatemňují Lelandovy oči, zvýrazňují mu nos (jakoby projektil namířený proti terči, který je tvořen trámy), zdůrazňují jeho zamračený pohled a urputně vystrčenou bradu. Kaneův obličej je také osvěcen. Ztvrdlé linie jeho tváře, zvláště na skráních a levé lícní kosti, prozrazují únavu a nechuť se bránit. Zaostření: ostré a čisté. Detaily lze jasně rozeznat — Lelandův ohryzek a knoflík u límce, knoflíkové dírky na Kaneově vestě. Drsnost odráží strohou skutečnost daného okamžiku, definitivní rozpad starého přátelství.

Filmy jsou pochopitelně víc než jen součty jednotlivých rámců, existenty se pohybují všemi směry, i mimo záběr, a kamera se může pohybovat s nimi nebo proti nim

v nekonečném množství kombinací. Mimoto lze pohyb naznačit i stříhem. Stálá proměnlivost činí prostor filmového příběhu vysoce pružným, aniž rozbíjí stěžejní iluzi, že *tam* skutečně je. Je dokonce možné zasadit do obrazu, kterým je formován náš předpoklad o hranicích diskurzu, druhou fiktivní obrazovku, podobně jako lze jeden verbální narativ vložit do druhého. *Občan Kane* využívá takové intradiegesi v úvodní filmové reportáži o Kaneově životě. Aniž to divák ví, tyto dva obrazy zcela splývají, dokud reportáž neskončí. Trik je odhalen ve chvíli, kdy se „skutečná“ kamera pohne doleva a ukáže závěrečné titulky reportáže, teď už ovšem zkrácené kosým úhlem. Světelný kužel projektoru je vyznačen cigaretovým kouřem, který se nahromadil v promítací místnosti.

Prostor příběhu ve verbálním narativu

Ve verbálním narativu je prostor příběhu čtenáři vzdálen dvojnásobně, jelikož zde schází ona ikonická či analogie, kterou poskytují snímky na filmovém plátně. Čtenář vidí (dá-li se vůbec mluvit o „vidění“) existenty a jejich prostor ve své fantazii, transformuje je ze slov do mentálních projekcí. Neexistuje tu „standardní obraz“ existentů jako ve filmu. Při čtení knihy si každý člověk vytváří svůj vlastní mentální obraz Větrné hůrky. Ve Wylerově filmové adaptaci je však její podoba pro nás všechny určena. Právě v tomto smyslu se o prostoru verbálního narativu říká, že je abstraktní. Nikoli neexistující, ale spíše mentální konstrukt než analogon.

Také verbální narativy mohou zachytit pohyb prostorem příběhu, dokonce i filmovými způsoby. V *Pánovi much* Williama Goldinga je prostor příběhu ohraničen pobřežím pustého ostrova, kde chlapi ztroskotali. V tomto prostoru je román často „rámován“ velmi filmově:

Čuňas ztrápeně vzhlédl od bledé jitřní záře k temné hoře.
 „Víš to jistě, Ralphe? Vážně na beton?“
 „Už jsem ti to říkal desetkrát,“ odpověděl Ralph, „viděli jsme to.“
 „Myslíš, že jsme tady dole v bezpečí?“
 „Jak to mám sakra vědět?“
 Ralph se od něho rázně odvrátil a prošel se kousek po pláži. Jack klečel a kreslil ukazováčkem kruhovitý vzorek do písku. Čuňasův hlas se k nim donesl ztlumeně.
 „Víte to jistě? Tutově?“⁴

Tento efekt připomíná „panorámování“ ve filmu. Kamera sleduje Ralpha od setkání s Čuňasem po setkání s Jackem. Ohnisko naší pozornosti se plynule přesouvá, zanechávajíc Čuňase stranou. „Čuňasův hlas se k nim donesl ztlumeně“ — tj. z prostoru „mimo záběr“.

Prostor diskurzu jakožto obecnou vlastnost tak můžeme definovat jako *ohnisko prostorové pozornosti*. Jde o rámem vymezené pole, k němuž je diskurzem zaměřována pozornost implikovaného publika (implied audience), tedy o tu část celkového prostoru příběhu, jež je „zmíněna“ či ohraničena podle podmínek média buďto vypravěčem, nebo okem kamery — a to doslova (jako ve filmu), nebo přeneseně (ve verbálním narativu).

Jak verbální narativy vyvolávají mentální obrazy v prostoru příběhu? Dá se uvažovat přinejmenším o třech způsobech: přímé užití verbálních kvalifikátorů („obrovský“, „torpédovitý“, „chundelatý“); odkaz na existenty, jejichž parametry jsou a priori „standardizované“, tj. nesou s sebou své vlastní kvalifikátory („mrakodrap“, „Chevrolet kupé 1940“, „kožich ze stříbrného norka“); a srovnání s takovými standardy („pes velký jako kůň“). To jsou explicitní způsoby. Obrazy však mohou být také evokovány pomocí jiných obrazů („Jan jednou rukou uzvedl dvousetlibrovou činku“ naznačuje velikost Janových bicepsů).

Další důležitou okolností je to, čím vnímání prostoru se popisuje. Jsme závislí na „očích“, jimiž se díváme — na „očích“ vypravěče, postavy, implikovaného autora. Nacházíme se uvnitř nebo vně postavy? A v jakém smyslu „vně“? Zcela mimo ni, vedle ní, jak vlastně? Zde se hroužíme do temné říše *hlediska*. V kapitole 4 se pokouším rozplést jeho významy a vztah k narativnímu *hlasu*, s nímž bývá často směřováno.

Postava může vnímat pouze to, co se nachází ve světě příběhu, a to prostřednictvím percepčního narativního predikátu. Objekt tohoto predikátu se vyskytuje v prostoru, který postava vnímá, hledisko vychází z prostoru, který postava zaujímá: „Richard Dalloway a Hugh Whitbread [...] se zadívali do výkladní skříně [...] Richard si uvědomoval, že se dívá na stříbrnou jakubovskou konvičku se dvěma uchy a že Hugh Whitbread [...] obdivuje španělský náhrdelník [...]“⁵ Vyvozujeme Dallowayovo a Whitbreadovo zorné pole: vzdálenost od předmětu (asi tři nebo čtyři stopy), úhel pohledu (šikmo dolů), velikost předmětu (výkladní skříně má zhruba sto čtverečních stop) atd.

Jakmile verbální narativ ustavil nějaké místo ve vědomí postavy, může už líčit postavou vnímaný prostor bez explicitních sloves vnímání (stejně jako může vyjadřovat vnitřní postoje a názory bez explicitních sloves myšlení). Maisie Johnsonová právě přijela z Edinburku a ptá se Rezie a Septima, sedících osamoceně na židlích v Regent's Parku, na cestu ke stanici podzemky:

[...] a dvojice, které se ptala na cestu, byla tak divná, mladá žena, která vyskočila a mávala na ni, i muž — no hrozně podivný: možná se pohádali, možná se navždy rozcházeli, něco v tom vězelo, to bylo jisté; a teď všichni ti lidé (vrátila se totiž k Broad Walk), kamenné nádrže, petrklíče, starci a stařeny, většinou invalidé na vozíku — po Edinburku jí to vše připadalo zvláštní, prazvláštní.⁶

V úryvku se ani jednou nevyskytuje sloveso „viděla“, naše diskurzivní očekávání jsou však taková, že pouhá zmínka o tomto páru, kamenných nádržích, květinách a starých lidech v kolečkových křeslech už předem předpokládá, že Maisie je a jejich okolí vidí.

Naproti tomu prostor příběhu může vymezit i vypravěč, buďto přímým popisem, nebo nepřímou, *en passant*. Pozorování mohou být prezentována vypravěčem, který se domnívá, že osoby a místa musí být představeny a identifikovány. Vypravěč může být všudypřítomný (což není totéž jako vševědoucí). Všudypřítomnost je schopnost vypravěče vyprávět z hledisek, která nejsou přístupná postavám, skákat z jednoho hlediska do druhého nebo být na dvou místech současně. V úvodních větách *Neblahého Judy* je naše pozornost zprvu zaměřena na vesničku Marygreen, kde před školou stojí malý dvojkolový vůz a kůň. Vypravěčův vizuální vztah k těmto objektům je neurčitý, pasáž nezdůrazňuje vzhled věcí, nýbrž jejich význam a historii (kůň a povoz patří mlynáři, učitel se nikdy nenaučil hrát na piano atd.). Nevíme přesně, kde stojí vypravěč či zda vlastně vůbec někde „stojí“. Druhý odstavec je rovněž prostorově vágní: „Řídící učitel na ten den odešel [...]“⁷ Prostor řídicího učitele je „alotopický“, přesto existuje někde ve světě příběhu. Prostor třetího odstavce je konkrétní, nachází se spolehlivě uvnitř školní budovy: představíme si právě takový vizuální rám, který by pojal tři muže a piano (a nic víc).⁸

Prostor příběhu ve verbálním narativu je tedy tím, co je čtenář nabádán vytvořit si ve své fantazii na základě vnímání postav a/nebo vypravěčových zpráv. Tyto dva prostory mohou splývat nebo se hlediska mohou volně střídat, jako je tomu v následujícím úryvku z *Paní Bovaryové*:

Jednoho dne přišel ke třetí hodině; všichni byli na polích; vstoupil do kuchyně, ale v první chvíli vůbec nezpozoroval Emu; okenice byly zavřené. Štěrbínami ve dřevě pronikaly na dlaždice útlé sluneční paprsky, které se rozbíjely o hrany nábytku a chvěly se na stropě. Na stole lezly mouchy nahoru po použitých sklenicích a bzučely, topíce se uvnitř ve zbytcích moštu. Světlem, které padalo krbem, sametověly saze na plechové desce a lehce modral vychladlý popel. Ema šla mezi oknem a krbem; na krku neměla šátek a na nahých ramenou se perlily drobounké krůpěje potu.⁹

První dvě věty jsou z přísně percepčního hlediska dvojznačné. Karlův příchod sledujeme buďto z hlediska vypravěče, nebo z hlediska postavy (sdílíme Karlovo vnímání příchodu, vidíme dveře a vstupujeme s ním do místnosti). Ale ve třetí větě je prostor nepochybně vypravěčův: „[Karel] v první chvíli vůbec nezpozoroval Emu“,

třebaže byla v místnosti. Další věty však naznačují Karlovo vnímání. Pořadí prezentace objektů — zavřené okenice, paprsek slunečního světla proudící šterbinami ve dřevě atd. — zachovává časové pořadí, v němž vstupovaly do jeho zorného pole. Vraceje se obloukem zpět k oknu, spočine Karlův pohled konečně na Emě.

Čtenář při četbě takové spekulativní kroužení neprovádí, ale logika nabývání představy o prostoru příběhu musí vypadat nějak takto. Jeden z přínosů zkoumání filmového narativu — kde je prostor diskurzu analogický skutečnému prostoru — tkví nepochybně v tom, že si uvědomíme, jak se ve filmu mění scény, jak se postavy dostávají z jednoho místa na druhé atd. Verbální i filmový narativ dokáží líčit prostor s cilou proměnlivostí, jíž nedisponuje klasické divadlo. Při klasickém divadelním představení si může scéna, jednání, ba i celá hra vystačit s jedinými kulisami. O „jiných místech“ nás zpravuje pouze dialog. Mimoto, vzdálenost postav, úhel divákova pohledu atd. jsou zde relativně fixní. Dokonce i když postava urazí na jevišti největší možnou vzdálenost, řekněme z pravého pozadí do levého popředí, publikum z ní neuvidí o mnoho víc, než kdyby byla zůstala tam, kde byla předtím. Avšak ve filmu můžeme doslova (a v románu přeneseně) vidět i póry na tváři postavy, pokud si nám je kamera přeje ukázat.

Příbuznost filmového a verbálního narativu bývá často zmiňována. A skutečně, například „oko kamery“ je pohodlnou metaforou v tradicionalistické literární kritice: „Vševědoucí oko, jež obhlídí scénu v první kapitole *Ponurého domu*, připomíná svou pohyblivostí objektiv filmové kamery. Může obsáhnout rozsáhlé panorama nebo, v rámci jedné věty, sestoupit k podrobnému průzkumu nějaké postavy či místního detailu.“¹⁰ Jak přesně se něco takového uskutečňuje ve verbálních narativech, v nichž tím jediným, co má autor k dispozici, jsou slova? Odpověď musí spočívat ve slovech samotných. „Průzkumu“ jižní Anglie na první stránce *Ponurého domu* je dosaženo prostřednictvím takových substantiv, která už sama o sobě implikují velkou rozlehlost a široký prostor: „Všude mlha. Mlha proti proudu řeky [...] mlha dolů po řece [...] Mlha na essexských bažinách, mlha na kentských návrších [...]“, „Tu a tam v ulicích matně prosvítají plynové lampy [...]“, „Na ulicích tolik bláta, jako by vody právě opadly z tváře země [...]“ Jedná se o „hromadná“ substantiva (denotují to, co existuje jako rozsáhlé kontinuum). „Počítatelná“ substantiva, která se zde objevují, jsou neurčitě plurální, opět naznačují velkou rozlehlost a představují rozsáhlý soubor různorodých objektů: „ulice“, „psi“ [kteří] se nedají rozeznat v bahně“, „koně“, „chodci vrážející do sebe deštníky“, „ostrůvky a luka“, „lanová velkých korábů“, „bažiny a návrší“, „kuchyně uhelných plachetnic“, „brlení bárek a malých člunů“.¹¹ Vypravěčovo oko je vsudypřítomné díky své ptačí perspektivě i svému leteckému pohybu — od ulic k lukám, od lodních lanovic ke krbům greenwichských vysloužilců. Byla to tato schopnost „kinematografického“ pozorování (a nikoli pouhé „fotografické“ reprodukce), schopnost vytvořit dynamický, a nikoli statický obraz, co vedlo Eizenštejna k tomu, že v Dickensových románech odhalil inspiraci filmů D. W. Griffitha.

Mezi filmovým a verbálním prostorem příběhu však stále zůstávají důležité odlišnosti. Připomeňme opět rám (frame). Obrazy vyvolané v mé mysli verbálními deskriptivními pasážemi nejsou omezeny rámy, u filmu si však, ať se do něj zaberu sebevíc, nikdy nepřestávám uvědomovat, že to, co vidím, je ohraničeno okrajem plátna. Navíc, zrakem své čtoucí mysli vidím pouze to, co je pojmenováno. Ve filmu si však všímám jak objektů v ohnisku, například kovboje krácejícího liduprázdnou ulicí města na západním pomezí, tak i objektů periferních — oblohy, budov, uvázaných koní. Jestliže mě film přestane zajímat, má pozornost může zabloudit z ohniskové do okrajové oblasti. Dokonce i tehdy, je-li rám potlačen do neutrální šedé nebo černé, nepřestává vydělovat svět díla prostorově libovolným způsobem. Dále, verbální narativy mohou být zcela nescénické, nemusejí se odehrávat na žádném konkrétním místě, ale třeba v nějaké říši idejí. Tento druh „neprostoru“ mohou filmy evokovat jen stěží. I čistě černé, šedé nebo bílé pozadí bude ve filmu sugerovat noc, kraj v mlze, nebe či přešvícenou místnost, ale jen zřídka „nikde“.

A konečně, film neumí přísně vzato *popisovat*, tj. zastavit děj. Může pouze „dát vidět“. Existují pro to různé triky — zvětšování, určité pohyby kamery atd. To ovšem nejsou deskripcie v běžném slova smyslu. Filmaři mohou použít vypravěčský komentář,

považují však tento efekt za neumělecký a omezují ho obvykle jen na úvody. Příliš mnoho verbální deskripce svědčí o nedostatku víry v médium, jež by Doris Lessingová¹² odsoudila. A tak film musí pro popis hledat zřetelné vizuálně-symbolické prostředky. Dejme tomu, že nějaká mladá žena má mateřské touhy, jako třeba v britském filmu *Dívka Georgy*. Režisér ji natočí, jak sedí v brýlích a v nedbalkách před televizí, sleduje dokument o porodu a něco malého plete. Významný rozdíl mezi filmovou a verbální deskripcí objektů: filmový obraz objektu, jakkoli je tento rozsáhlý či jakkoli složité jsou jeho části, se může na plátně objevit celý. Divák provádí okamžitou vizuální syntézu. Verbální deskripce se oproti tomu nemůže vyhnout lineárnímu popisování v čase: „Každá část je tedy individualizovaná, zdůrazněná, nezávislá. [...] Filmový objekt požívá silné autonomie [...] popsany objekt [...] pouze relativní autonomie.“¹³

Obraťme se nyní k objektům obsaženým v prostoru příběhu, k existentům, totiž k postavě a prostředí.

Existenty příběhu: Postava (Character)

Je pozoruhodné, jak málo bylo dosud v literární historii a kritice řečeno k teorii postavy.¹⁴ Nahlédneme-li do některé ze standardních příruček, pravděpodobně tam nalezneme definici *žánru* „charakteru“ (character)¹⁵ (Thomas Overbury, La Bruyère). Obrátíme-li se naproti tomu k „charakteristice“ („characterization“) dočteme se toto: „Písemné vylíčení zřejmé podoby nějaké osoby, jejích činů, způsobů života a myšlení. Povaha, okolí, zvyky, emoce, touhy, instinkty: to vše dělá lidi tím, čím jsou, a zručný spisovatel nám portrétováním těchto prvků představuje své důležité osoby.“ Dostalo se nám o málo více než jen určení postav coby „osob“ či „lidí“, „písemně vylíčených“.¹⁶

To, že jsou postavy vskutku prosté a jednoduše „lidé“ uvěznění nějak mezi deskami knihy anebo herci na scéně či plátně, se zdá být nevyřčeným axiomem, mlčky míněným prvkem, který v symbolické logice následuje po symbolu \exists . Snad je tento axiom nevyhnutelný, nikdo však zatím neprokázal nutnost *rozhodnout*, zda tomu tak skutečně je, zda „postavy“ a „lidé“ jsou, jak by řekl Kenneth Burke, „soudopodstatní“. Teorie vyprávění by samozřejmě měla o tomto vztahu alespoň přemýšlet. A pokud aplikujeme na postavy zákony psychologie osobnosti, měli bychom to činit uvědoměle a ne jen proto, že nás nenapadla žádná jiná možnost. V současnosti je koncept „rysu“ zhruba všechno, co máme pro diskusi o postavě k dispozici. Musíme však zdůraznit konvenčnost (spíše než nevyhnutelnost) přenesení tohoto pojmu na fikční bytosti. Teorie vyžaduje myšlení otevřené jiným možnostem, které by mohly lépe vyhovovat potřebám tohoto narativního konstruktů.

Aristotelova teorie postavy

Druhá kapitola *Poetiky* začíná tímto tvrzením: „Umělci napodobují činné lidi.“¹⁷ Podle O. B. Hardisona¹⁸ „byl u starých Řeků kladen důraz na jednání (action),¹⁹ nikoli na lidi, kteří jednají. [...] Na prvním místě stojí jednání, to je předmětem napodobení. Jednající, kteří jednají, jsou sekundární.“ Hardison poté zdůrazňuje zásadní rozlišení v Aristotelově teorii: „Jednající (řec. *pratton*) by měl být pečlivě odlišován od povahy (*ethos*), neboť jednající — lidé, kteří jednají — jsou pro drama nezbytní; avšak povaha (*character*) je v technickém aristotelovském smyslu něco, co se přidává až později a vlastně ani není pro úspěšnou tragédii podstatné, jak se dozvídáme v kapitole VI.“²⁰ Všimněme si, že Aristotelés pokládá některé rysy nejen za sekundární, ale dokonce za nepodstatné: „Něco, co se přidává později [...] pokud vůbec.“ Každý jednající neboli *pratton* musí však mít nepochybně alespoň jeden rys, totiž ten, který se odvozuje z jeho jednání (jde o skutečnost obsaženou v *nomina agentis*): postava, která se dopouští vraždy nebo provozuje lichvu, je (přinejmenším) vražednická či lichvářská. Není potřeba žádného explicitního výroku, rys se udržuje pouhým jednáním. Podle Hardisona „jsou klíčové rysy jednajících určeny [jejich činnostmi ještě] předtím, než je jim přidána ‚povaha‘ [*ethos*]“.

Nicméně Aristotelés přisuzuje *pratton* (v kapitole II) ještě jeden rys: jednající (*agents*) „jsou nutně buď dobří, anebo špatní. Vždyť povaha je takřka vždy dána tímto dvojím, tj. co do povahy se všichni od sebe liší špatností a ctností“.²¹ Vlastnosti „dobry“ (*spou-*

daios) a „špatný“ (*phaulos*) — a pouze ony — jsou primární a náleží přímo jednajícímu (*pratton*), nikoli nepřímo či „dodatečně“ povaze (*ethos*), neboť se „jedná o vlastnosti inherentní jednáním následkem činů (actions), do nichž jsou zapojeni“.²² Zdá se, že je rozumné se ptát, proč by právě rysy dobrý/špatný měly být jediným odrazem „jednání“? Přidělujeme-li nějakému jednání jeden rys, proč pak nepřipustíme i další? Odysseus se na základě svých činů (actions) jeví jako „lživý“ — což nelze zařadit ani pod „dobrý“, ani pod „špatný“. Proč není tento rys přisouzen jeho *pratton*?

Kromě toho, že je „dobrý“ či „špatný“, jednající může nebo nemusí mít nějakou povahu, *ethos*, například může být „řádný“, *chrestos*. „Povahou“, říká Aristotelés, „[míním] to, podle čeho říkáme o jednajících osobách, že jsou takové nebo onaké.“²³ Povaha je složeninou osobních vlastností, neboli rysů, vybraných „z takových zdrojů jako je *Etika Nikomachova* a zejména typové formule klasické rétoriky“²⁴ například mladý, starý, bohatý, mocný. Aristotelés hovoří o čtyřech dimenzích povahokresby (characterization). První je *chreston*, kterou jsme už probrali. Druhá, *harmotton*, představuje, podle Hardisona, „„přiměřené“ rysy, [které] dovolují vykreslit vlastnosti [osoby] detailněji a takovými způsoby, které jsou nutně a/nebo pravděpodobně spojeny s jednáním“. Hardison připouští potíže s interpretací třetího principu povahokresby, *homoios*, a místo obvyklého překladu „podobný“ („like“) navrhuje výraz „podobný jednotlivci“ („like an individual“), jinými slovy, obdařený „osobními zvláštnostmi, která zjemňují hrubý náčrt, a to aniž by jej činily nesrozumitelným“. V silně tradicionalistické umělecké formě, jakou byla řecká tragédie, neznamenal toto „podobání se“ přesné kopírování přírody, živých modelů. Například „při líčení Agamemnona by měl básník použít rysů podobných těm, které jsou s Agamemnonem v pověsti tradičně spojovány“.²⁵ Poslední princip je *homalon* neboli „důslednost“: „Rysy vyjevené řečmi na konci hry by měly být téhož druhu jako rysy vyjevené řečmi na jejím počátku.“²⁶

Je zřejmé, že Aristotelovo pojetí povahy (character) a povahokresby (characterization) není jako celek pro obecnou teorii vyprávění vhodné, třebaže, jako obvykle, vyvolává otázky, které nelze ignorovat.

Nezdá se, že by existoval zjevný důvod hájit primát jednání jakožto zdroje rysů, ale obhájit se vlastně nedá ani opak. Je rozlišení jednajícího a povahy skutečně nutné? Zkusme říci, že děj (plot) a postavy (character) jsou stejně důležité a vyhneme se tak rozpakům při vysvětlování, jak a kdy jsou charakterové rysy (character), *ethos*, jednajícím „přidávány“.

Formalistické a strukturalistické pojetí postavy

Názory formalistů a některých strukturalistů na postavu se nápadně podobají názorům Aristotelovým. Také oni tvrdí, že postavy jsou produkty dějů (plots), že mají „funkcionální“ status, že jsou zkrátka spíše účastníky neboli *aktanty* než *osobnostmi* a že je tedy chybné uvažovat o nich jako o reálných lidech. Říkají, že se teorie vyprávění musí obejít bez psychologických základů, aspekty postavy mohou být pouze „funkcemi“. Chtějí analyzovat výhradně to, co postavy v příběhu dělají, nikoli to, čím jsou — tj. čím „jsou“ podle nějakých vnějších psychologických nebo morálních měřítek. Navíc se domnívají, že „sféry jednání“, v nichž se postava pohybuje, jsou „relativně nepočtené, typické a klasifikovatelné“.

Pro Vladimira Proppa jsou postavy jednoduše výsledkem toho, co daná ruská kouzelná pohádka vyžaduje, aby dělaly.²⁷ Jako by rozdíl ve vzhledu, věku, pohlaví, zájmech, postavení atd. byly *nepodstatné* a záleželo jen na podobnosti funkce.

Tomaševského přístup nebyl přístupem srovnávacího folkloristy, také pro něho je však postava sekundární vzhledem k ději (plot): „Obvyklou metodou seskupování a řazení motivů je předvádění postav, živých nositelů těch či oněch motivů [...] Postava je jako červená nit, která umožňuje vyznat se v nakupených motivech, je pomocným prostředkem třídění a uspořádání jednotlivých motivů.“²⁸ Tomaševskij připouští, že jelikož narativ působí prostřednictvím emocí a morálního cítění, vyžaduje od publika, aby s postavami sdílelo jejich zájmy a antagonismy. Tím vzniká situace příběhu se svými napětími, konflikty a řešeními. Přesto je postava druhotná, odvozená z děje (plot). Ačkoli jde o složeninu „charakteristik“, tj. o „systém motivů, které jsou nerozlučně

spjaty s postavou“ a které tvoří jeho „duši“ (což je slovo, které strukturalisté odmítají), „hrdina však není nezbytnou záležitostí fabule [...] Fabule jako systém motivů je zcela schopna obejít se bez hrdiny a jeho charakteristiky.“²⁹

Francouzští naratologové v převážné většině navázali na přesvědčení formalistů, že „postavy představují spíše než účely příběhu jeho prostředky“. Třebaže Claude Bremond ukázal, že Proppovy pohádky mohou toto pravidlo porušovat a ve skutečnosti byly občas upravovány tak, „aby demonstrovaly psychologický či mravní vývoj postav“,³⁰ jeho vlastní systém se zabývá pouze analýzou možných událostních sekvencí a postavy zcela opomíjí. Avšak role, kterou postava hraje, představuje opuze část toho, co publikum zajímá. Vlastnosti postav umíme ocenit pro ně samé, a to včetně těch, jež mají jen málo či vůbec nic společného s tím, „co se děje“. Je obtížné pochopit, jak lze specifika určitých rolí vysvětlit coby příklady či dokonce komplexy základních kategorií jako jsou „pomocník“, „mstitel“, „soudce“. Jak lze například postihnout celou ironii role „vyslance“ Lamberta Strethera, jenž je vyslán, aby zachránil marnotratného syna Nové Anglie a nádvkem se sám stane „marnotratným“? Jaká je „role“ paní Ramsayové v románu *K majáku* nebo Edwarda v *Penězokazech*? Jaká je role kterékoli z postav u Samuela Becketta? Nevhodnost tohoto termínu je důsledkem nemožnosti nalézt kategorie dostatečně obecné, aby vyhovovaly ve všech případech. Anebo alespoň připouštěly, že postava vůbec nějaký případ představuje.

Rozdíly mezi moderními postavami jako jsou Leopold Bloom či Marcel a pohádkovým princem nebo Ivanem jsou příliš velké na to, aby byly kvantitativní spíše než kvalitativní. Rysy nejsou pouze početnější, ale také nemají tendenci se „sčítat“ nebo, což je podstatnější, „rozpadat se“, tj. redukovat se na jediný aspekt či typ. Nelze je odhalit dalším větvením dichotomií, jakákoli násilnost jen rozbíjí jedinečnost identity postavy. Tím, co dodává moderní fikční postavě zvláštní druh iluzivnosti, přijatelné pro moderní vkus, je právě heterogenost či dokonce neuspořádanost její osobnosti.

Někteří kritici obnovují rovnováhu. Henry James se ptá: „Co jiného je postava než určení příhody? A co jiného je příhoda než ilustrace postavy?“ Jak postava, tak událost jsou pro narativ logicky nutné. Kam se v danou chvíli upírá hlavní zájem, to záleží na proměnách vkusu autorů a jejich publika. V moderním uměleckém narativu je dominantní zábavou zkoumání postavy. Závisí to na konvenčním přesvědčení o jedinečnosti individua, které ovšem není konvencí o nic méně než starší důraz na dominanci děje.

Aristotelés, formalisté a někteří strukturalisté podřídili postavu ději (plot), udělali z ní funkci děje, nutný, leč odvozený důsledek chrono-logiky (chrono-logic) příběhu. Stejně tak by se dalo tvrdit, že rozhodující je postava a děj odvozený, abychom odůvodnili modernistické narativy, v nichž se „nic neděje“, tj. události nejsou samy o sobě zajímavé, netvoří například záhadu apod. Avšak podle mne není otázka „priority“ či „dominance“ smysluplná. Příběhy existují pouze tam, kde se vyskytují jak události (events), tak existenty. Události nemohou být bez existentů. A ačkoli je pravda, že text může obsahovat existenty bez událostí (portrét, deskriptivní esej), nikoho by nenapadlo nazývat jej narativem.

Todorov a Barthes o postavě

Jiní ze strukturalistů, zajímající se o složité narativy, rozpoznali potřebu otevřenějšího, ne-funkcionálního pojetí postavy.

Ve svých studiích o *Dekameronu*, *Tisíci a jedné noci*, *Sindibádu námořníkovi* a dalších „anekdotických“ narativích Todorov hájí proppovský přístup k postavě, ale současně rozlišuje dvě široké kategorie — dějové neboli apychologické a postavové neboli psychologické narativy: „Budiž, Jamesovým teoretickým ideálem bylo vyprávění, v němž je vše podřízeno psychologii postavy. Cožpak ale lze přehlédnout existenci celé rozsáhlé tradice, v níž děje nikterak nejsou ‚ilustracemi‘ postav, ale kde se naopak postavy podřizují ději?“³¹ Texty jako *Tisíc a jedna noc* a *Rukopis nalezený v Zaragoze* jsou *cas limites* literárního apychologismu. Vezměme si narativní větu „X vidí Y“. Zatímco psychologické narativy, jako jsou Jamesovy, by zdůraznily zkušenost osoby X, v centru pozornosti apychologických narativů bude akt vidění. Pro psychologické narativy představují akce „projevy“ či „symptomy“ osobnosti, a jsou proto „tranzitivní“, v apy-

chologických narativech existují samostatně, jako nezávislý zdroj potěšení, a jsou proto „intransitivní“. Řečeno v termínech narativní gramatiky, v prvních se pozornost upírá na subjekt, ve druhých na predikát. Sindibád je nejneosobnějším z hrdinů: modelová věta jeho příběhů nezní „Sindibád vidí X“, ale spíše „X je viděn“.

Todorov dále zjišťuje, že jakmile je v apychologickém narativu zmíněn nějaký rys, musí okamžitě následovat jeho důsledek (je-li Kásim lakomý, vypraví se ihned za pokladem). Pak ale rys vlastně splývá s následujícím dějem a vztah mezi nimi nemá tedy podobu *možnost/naplnění*, nýbrž *durativnost/momentálnost* či dokonce *iterativnost/ne-iterativnost*. Anekdotický rys v těchto narativech vždy vyvolává akci; neexistují zde žádné neuskutečněné pohnutky či touhy. Zadruhé, pouze psychologický narativ manifestuje jeden rys různými způsoby. Objeví-li se v psychologickém narativu narativní věta „X žálí na Y“, X může (a) uchýlit se do ústraní, (b) vzít si život, (c) dvořit se Y, (d) škodit Y. V apychologickém narativu jako je *Tisíc a jedna noc* však X může Y pouze škodit. Co bylo předtím jen implikováno (jako možnost, a tedy vlastnost postavy), se redukuje na podřízenou složku jednání. Tyto „postavy“ jsou zbaveny možnosti volby a stávají se vskutku pouze automatickými funkcemi děje (plot). V apychologických narativech je postava sama „virtuální[m] příběh[em], příběh[em] svého života“.³²

Roland Barthes se také odvrátil od úzce funkcionálního k víceméně psychologickému pohledu na postavu. Ve svém úvodu k slavnému číslu *Communications* z roku 1966 ještě tvrdil, že „pojem postavy je druhotný, zcela podřízený pojmu děje“ a naznačil, že historicky byla „víra v psychologickou podstatu“ pouze produktem nenormálních buržoazních vlivů. Přesto připustil, že problém postavy tak snadno nezmezí:

Na jedné straně tvoří postavy (ať už je nazýváme jakkoli: dramatis personae či aktanti) nezbytnou rovinu popisu, mimo niž běžné „akce“, o nichž se vypráví, přestávají být srozumitelné, takže se lze s jistotou domnívat, že na světě neexistuje ani jediný narativ bez „postav“, či alespoň bez „jednajících“. Přesto [...] tito početní „jednající“ nemohou být popsáni či klasifikováni termínem „osoby“, ať už považujeme „osobu“ za čistě historickou formu omezenou na určité žánry [...] nebo [...] jsme toho názoru, že „osoba“ není než výhodnou racionalizací, kterou naše epocha přikládá na jinak čistě narativní jednající.“³³

Stejně však uzavírá svou úvahu tím, že Bremond, Todorov a Greimas správně „definují postavu [...] její účastí ve sféře jednání, přičemž tyto sféry jsou co do počtu omezené, typické a podléhají klasifikaci“ a že případné problémy takové formulace (neschopnost vypořádat se s „obrovským počtem narativů“, „obtíže s vysvětlováním rozmanitosti participačních aktů, jakmile je začneme analyzovat z hlediska perspektiv [...] a [rozbití] systému postav“) „mohou být dosti rychle zmírněny“.³⁴ Tato předpověď se, podle všech odhadů, nenaplnila. A Barthes sám svůj přístup změnil.

Jeho analýza Balzacova „Sarrasina“, *S/Z*, je monumentální, brilantní, ale i poněkud iritující pro svůj eliptický, nenucený styl. Zasloužila by si celou knižní studii, já se zde však omezím jen na poznámky o jejích důsledcích pro analýzu postav. Barthes už netvrdí, že postava a prostředí jsou podřízeny jednání. Jsou to narativní vlastnosti odkrývané ve svém vlastním „kódu“ — tzv. „sémickém“ kódu (zkráceně SEM).³⁵ Barthesovo nynější užívání slov jako „rys“ a „osobnost“ je v rozporu s jeho útokem na „psychologickou podstatu“ z roku 1966: „Postava je výsledkem kombinací: tato kombinace je více či méně stabilní (označovaná opakovaným výskytem sému) a více či méně komplexní (zahrnující více či méně si odpovídající a více či méně kontradiktorní figury [figures/traits]); tato komplexnost určuje ‚osobnost‘ postavy, jež je kombinací právě tak jako vůně jídla či vinný buket.“³⁶ Barthes po roce 1970 nejenže zdůrazňuje legitimitu termínů jako „rys“ a „osobnost“, dokonce tvrdí, že čtení narativů není nic jiného než „proces pojmenovávání“ a jedním z prvků, které mají být pojmenovány, je rys. „Číst znamená probojovávat se k pojmenování, znamená to podrobit věty textu sémantické transformaci. Tato transformace je váhavá; je to váhání mezi několika pojmenováními: je-li nám řečeno, že Sarrasine má ‚ten druh pevné vůle, jež nezná překážky‘, co máme číst? *Vůli, energii, umíněnost, tvrdohlavost, houževnatost, etc.*“³⁷

Jsou postavy otevřené nebo uzavřené konstrukty?

Jiné omezení kladené na postavu pochází ze zaměňování příběhu a verbální manifestace diskurzu. Běžný názor: „Pro fikci je charakteristické, že některé otázky nemohou být v souvislosti s ní vhodně položeny. Nemůžeme se zeptat, kolik dětí měla Lady Macbeth nebo jaké kurzy navštěvoval Hamlet na univerzitě ve Wittenberku.“³⁸ Ale protože je jedna otázka lichá, znamená to, že všechny otázky týkající se postav jsou jalové? A co takhle: „Je Lady Macbeth dobrá matka, a pokud ano, v jakém smyslu ‚dobrá‘?“ Nebo: „Co v její povaze může vysvětlit její krvežíznivou ctižádost, a přitom relativní nedostatek síly, jakmile se pustí do boje?“ Anebo ohledně Hamleta: „Jaký byl student? Jaký je vztah mezi jeho učenecnými zájmy a jeho celkovým temperamentem?“ Krátce řečeno, proč bychom měli omezovat své svaté právo vyvozovat nebo i hloubat o postavách, jestliže se nám zlíbí? Taková omezení se mi jeví jako ochuzování estetického zážitku. Implikace a inference patří k interpretaci postavy stejně jako k interpretaci děje, tématu a dalších narativních prvků. Hardisonovy poznámky k této otázce mě znepokojují:

Když se zamýšlíme nad lidskými činy, uvažujeme o nich jako o výsledcích povahy a myšlení — „osobnosti“ — jedinců, kteří je konají. Povaha a myšlení jsou „přirozené příčiny“ činů. Když čteme tragédii, neseme si tento apriorní názor s sebou, tj. uvažujeme o jednání Hamleta či Macbetha jako o projevech osobnosti těchto dramatických postav. Malé zamyšlení nicméně ukáže, že je to mylná úvaha. Hamlet a Macbeth existují pouze jako slova na vytištěné stránce. Nemají vědomí a dělají cokoli, co dramatik chce, aby dělali. Pocit, že jde o živé lidi, jejichž osobnosti určují jejich jednání, je iluze.³⁹

Věnoval jsem tomuto problému víc než jen malé zamyšlení a nemohu souhlasit. Hamlet a Macbeth pochopitelně nejsou „živé bytosti“; to však v žádném případě neznamená, že jako stvořená napodobení existují pouze ve slovech na vytištěné stránce. Na čistě jazykové úrovni je jejich existence samozřejmě relativně plochá. Proč bychom měli být méně nakloněni tomu, hledat za slovy Shakespeareovými konstrukt jménem „Hamlet“ než tomu, hledat za slovy Boswellovými konstrukt jménem „Samuel Johnson“?⁴⁰ Dr. Johnson sice opravdu žil, avšak jakýkoli současný pokus jej „poznat“ vyžaduje rekonstrukci, vyvozování a zamyšlení. Nezáleží na tom, že Boswell poskytuje větší množství faktů a stanovisek než Shakespeare — vždy bude více toho, co musíme rekonstruovat a o čem lze pouze spekulovat. Horizonty osobnosti před námi pokaždé ustupují. Narozdíl od geografů, životopisci se nemusejí bát, že někdy přijdou o práci. Jejich objekty by sotvakdy někdo obviňoval z toho, že jsou pouhými slovy. Tentýž princip funguje i tehdy, když poznáváme nové známé: čteme je takříkajíc mezi řádky — na základě toho, co víme a vidíme, vytváříme hypotézy, snažíme se je pochopit, předpovědět jejich činy atd.

Stavět postavy naroveň „pouhým slovům“ je nesprávné ještě z jiného důvodu. Příliš mnoho pantomim, neotitulkovaných němých filmů, příliš mnoho baletů ukazuje bláhosť takového omezení. Velmi často si živě vybavujeme fikční postavy, ale ani jediné slovo textu, z něhož povstaly — skutečně si troufám říci, že si čtenáři obvykle pamatují postavy právě tímto způsobem. Je to právě médium, které se „ztrácí v šeru a nejistotě“,⁴¹ jak to formuluje Percy Lubbock, zatímco naše vzpomínka na Clarissu Harlowovou či Annu Kareninovou zůstává nezkalena.

Jako stylistik jsem ten poslední, kdo by chtěl naznačovat, že zajímavé konfigurace média, tj. slova, jimiž jsou postavy manifestovány, jsou proto méně hodné studia než jiné části narativní složeniny. Tvrdím pouze, že jsou oddělitelné a že děj a postavu si lze pamatovat nezávisle na nich.

Některé postavy ve složitých narativech zůstávají otevřenými konstrukty, tak jako nám někteří lidé ve skutečném světě nepřestávají být záhadou, ať je známe sebelépe. Odtud snad pramení rozmrzelost z nucené vizualizace známých postav ve filmech. Celý ten příliš viditelný herec — Jennifer Jonesová jako Ema Bovaryová, Greer Garsonová jako Elizabeth Bennetová, ba i tak skvělý herec jako Laurence Olivier

coby Heathcliff — se zdá postavu nadměrně omezovat, a to i navzdory vynikajícímu výkonu.⁴² Je-li postava jednodušší, „plošší“, je tento problém méně bolestivý: přijmeme snáze Basila Rathbonea jako Sherlocka Holmese, jelikož Doyleova postava je především méně vydatná. Předvídatelnosti Holmesova chování (schopnost nacházet stopy, popichování dr. Watsona) příjemně odpovídá předvídatelnost vystupování herce.

K otevřené teorii postavy

Životaschopná teorie postavy by si měla uchovat otevřenost a zacházet s postavami jako s autonomními bytostmi, nikoli jen jako s funkcemi děje. Měla by prokázat, že publikum rekonstruuje postavu z faktů oznámených nebo implikovaných v původní konstrukci a sdělovaných diskurzem skrze jakékoli médium.

Co vlastně rekonstruuje? Pro začátek musíme vystačit s nekomplikovanou odpovědí: „Rekonstruuje to, jaké postavy jsou“, přičemž slovo „jaké“ naznačuje, že jejich osobnosti jsou neukončené, že podléhají dalším úvahám a obohacováním, vizím a revizím. Jsou tu samozřejmě jisté meze. Kritikové se oprávněně brání spekulacím, které se přelévají přes hranice příběhu, nebo se pídí po zbytečných či příliš konkrétních detailech. Žádoucí jsou spíše „hluboké“ než nevhodně široké nebo úzce specifické poznatky; obohacujeme je na základě svých zkušeností v životě a umění, nikoli nevázaným rozletem fantazie. Výlet do Dublinu nám nepochybně pomůže lépe pochopit zvláštní ochromení, jež Joyce přisoudil jeho obyvatelům. Setkání s dublinskou dělnickou dívkou, byť v roce 1978, nám poskytne hlubší představu o Evelinině osobnosti a nesnázích. Přesněji vyvodíme rysy, jichž jsme si nepovšimli nebo které nám byly nejasné. Dozvíme se o typicky irském způsobu, jak být v úzkých — o náboženských podtónech, těsných rodinných vazbách, pocitu viny, citových příměsích, které toto vězení zútluhují (například smysl pro „legraci“ — „jak si otec posadil na hlavu matčin klobouk, aby děti rozesmál“)⁴³ atd. Nikdy jsem v Irsku nebyl, vím však, že kdybych je býval navštívil, byl by mi otcův nezvyklý způsob „předvádění se“ jasnější. Narativy evokují nějaký svět, a právě proto, že jde jen o evokaci, je nám ponechána svoboda obohatit je jakoukoli reálnou či literární zkušeností, kterou získáme. Přesto jaksi víme, kde se zastavit. Byl Ernest kuřák? Jakou barvu měly Evelininy vlasy? Hranice oddělující hodnotné od triviálního evidentně existuje. (Pokud si však musíme vybrat, raději riskujeme irelevanci, než abychom odmítli potenciálně bohaté inference a úvahy o postavách.)

Snažíme se rekonstruovat, „jaké jsou postavy“. Ale co to vlastně znamená? Jaký je vztah mezi skutečnou a fikční osobností? *Dictionary of Philosophy* nabízí tuto krátkou definici „charakteru“ („character“): „Totalita duševních rysů charakterizující jednotlivou osobnost neboli já. Viz *Já*.“⁴⁴ Promíneme-li autorovi, že slovo, které má být definováno, se opakuje uvnitř definice a vyhledáme-li výraz „já“, najdeme definici, která je pro naše účely mnohem užitečnější: „Vlastnost jedinečnosti a stálosti uvnitř změn [...], na jejímž základě nazývá kterákoli osoba sama sebe *já* a která vede k rozlišení jednotlivých osob — já, ty, on atd.“⁴⁵ Termíny, jež vyžadují zvláštní zkoumání, jsou *totalita*, *duševní rysy* a *jedinečnost* [...] *vedoucí k rozlišení jednotlivých osob*.

Totalita: Vystávají dvě otázky: (1) Co je podstatou této totality? Lze jí vůbec v narativu dosáhnout? To samozřejmě ne. „Totalita“ je teoretický konstrukt, mez, k níž nelze nikdy dospět, horizont, k němuž snad směřujeme s rostoucí intelektuální a emocionální zralostí. (2) Je tato totalita v nějakém smyslu organizovaná? Jde o teleologický soubor, anebo pouhé nahromadění? Tato otázka vyžaduje podrobnou úvahu; v tuto chvíli by měla otevřená teorie postavy hájit obě možnosti. Oba případy se v literární historii skutečně vyskytují.

Rysy: Omezuje se osobnost jen na *duševní rysy*? Odvrátíme-li se od filozofie, zjistíme, že psychologové tento pojem takto nezužují a zdá se, že neexistuje žádný zvláštní důvod, abychom tak činili ve vztahu k fikčním postavám. Co je to rys? Je to ten nejlepší název pro minimální vlastnost fikční postavy? Nejvhodnější definice, kterou se mi podařilo najít, pochází od J. P. Guilforda: „Jakýkoli rozlišitelný, relativně stálý způsob, jímž se jeden jednotlivec liší od druhého.“⁴⁶ Klasickou psychologickou charak-

teristiku „rysu“ podal Gordon W. Allport. Čtyři z osmi vlastností „rysu“, které zmiňuje, mi připadají významné pro teorii vyprávění:

1. Rys je výsledkem většího zobecnění než zvyk [...] [je to] rozsáhlý systém vzájemně souvisejících zvyků. Lze-li prokázat, že zvyk čistit si zuby [...] nijak nesouvisí se zvykem chovat se nadřazeně k obchodníkovi, o nějakém společném rysu zahrnujícím oba tyto zvyky nemůže být řeč; lze-li však ukázat, že zvyk chovat se nadřazeně k obchodníkovi souvisí se zvykem proklouzávat kolem strážní, dá se předpokládat, že existuje nějaký společný rys osobnosti, který zahrnuje oba tyto zvyky. [...]
2. Existenci rysu lze stanovit empiricky nebo statisticky [...] Abychom věděli, že má jedinec nějaký rys, je nezbytné mít důkaz o opakovaných reakcích, které — ač nemusejí být nutně typově neměnné — se zdají být víceméně shodně funkcí téže skryté determinanty. [...]
3. Rysy jsou na sobě pouze relativně nezávislé [...] [např.] v jedné studii byla stanovena závislost mezi sdílností a extrovertností ve výši +.39, mezi dominantností a konzervativismem +.22 a mezi smyslem pro humor a chápavostí .83. [...]
4. Činy, a dokonce i zvyky, které jsou v rozporu s nějakým rysem, nedokazují neexistenci tohoto rysu [...] může tu existovat sjednocení protikladů tj. protikladné rysy uvnitř jediné osobnosti [...] u každé osobnosti najdeme příklady činů souvisejících s existujícími rysy, které jsou výsledkem impulsu či okamžitého postoje.⁴⁷

Rozlišení mezi „rysem“ a „zvykem“ je pro teorii vyprávění velmi užitečné, podobně jako charakteristika rysu jako rozsáhlého systému vzájemně souvisejících zvyků. Narativy nemohou zkoumat zvyky mikroskopicky, mohou však vyžadovat od publika schopnost rozpoznat v jistých zvycích příznaky nějakého rysu. Jestliže si postava neustále umývá ruce, drhne už čistou podlahu, sbírá z nábytku zrnka prachu, publiku je nuceno přechít to jako „kompulzivní“.

Relativní stálost rysu je rozhodující. Čtenáři neprovádějí statistickou analýzu, jejich důkazy jsou čistě empirické. Významný je také postřeh, že se rysy obvykle překrývají — přispívá to k dojmu věrohodné konzistence postav, která představuje úhelný kámen beletrie, alespoň té klasické. Poznatek, že „činy, a dokonce i zvyky“, mohou být v rozporu s určitým rysem a že uvnitř dané osobnosti se mohou vyskytovat konfliktní rysy, je pro moderní teorii postavy absolutně nezbytný. První bod vysvětluje, jak je možné, že postava v podstatě špatná, jako je Valmont v *Nebezpečných známostech*, může jednat ctnostně; druhý bod vysvětluje složité, „plastické postavy“, jako jsou Hamlet či Leopold Bloom.

Jedinečnost [...] vedoucí k rozlišení jednotlivých osob: Je samozřejmé, že obecná teorie charakteru by takové kritérium vyžadovala. Nám stačí pouze si připomenout jména jistých postav — Othello, Tom Jones, Heathcliff, Dorothea Brookeová, pan Micawber, Julián Sorel, Zajíc Březňák, Augie Marcheová —, abychom poznali, že sama tato jména jsou nám známější než jména našich sousedů či (želbohu) bývalých studentů. Dokonce i tehdy, když jsou rysy postav zapomenuty, náš pocit jejich jedinečnosti zřídka ochabne.

Je zajímavé zamyslet se nad tím, jak rysy získávají svá pojmenování. Ukazuje se, že také ony jsou kulturně kódovány. Psychologové poznamenávají:

Je tendencí každé společenské epochy charakterizovat lidské vlastnosti ve světle standardů a zájmů pro tuto dobu typických. Historicky se zavádění názvů rysů do značné míry řídí principem kulturní (nikoli psychologické) determinace. Lidé pravděpodobně celá staletí projevovali takové vlastnosti jako oddanost, soucit a trpělivost, tyto termíny však nebyly ustanoveny se svými dnešními významy, dokud z nich církev neudělala uznávané a jasně srozumitelné křesťanské ctnosti.⁴⁸

Dalšími zdroji pro názvy rysů jsou astrologie (žovialní [jovial], zasmušilý [saturnine]) galénovské lékařství (dobromyslný [good-humored], chladnokrevný), reformace (upřímný, bigotní, fanatický, sebejistý), klasicismus (pošetilý, necitelný, venkovský), romantismus

(*deprimovaný, apatický, nesmělý*), psychologie a psychoanalýza (*introvertní, neurotický, schizoidní*) atd. Uvedená označení tvoří sémioticky nepochybně zajímavý kód. Podobně jako na všechny důležité filozofické otázky, lze i na ně pohlížet z protichůdných hledisek realismu a nominalismu. To první se stanovuje, že tyto termíny, ať pocházejí z jakéhokoli zdroje, „označují ‚univerzálie‘ existující nezávisle na jednotlivých událostech“.⁴⁹ Druhé se rovná názoru, že rysy nejsou „nic než jména“ a že není žádná nutná „korespondence mezi jazykovými symboly a univerzáliemi“;⁵⁰ že ve skutečnosti žádné takové univerzálie neexistují. Realisté argumentují tím, že samotný fakt, že nominalisté mohou pokládat „jména za pouhá označení řady vnímaných podobností [...] dokládá objektivní platnost univerzálií. [...] Jednotliviny jsou si podobné v určitém ohledu a právě v tomto ohledu spočívá univerzalita“.⁵¹ Nominalisté mají nicméně pravdu, když seznávají, že *názvy* rysů jsou „společensky vytvořené znaky, rozhodně ne dokonalá označení toho, co se skutečně děje v hlubinách přírody. Názvy rysů nejsou rysy samy.“⁵²

Tento skromný přehled psychologického mínění naznačuje, že teorie vyprávění může oprávněně spoléhat na bohaté zakódování názvů rysů nashromážděných historií v běžném jazyce. Tento repertoár pojmenování se přesně hodí pro žánr určený publiku, které analyzuje osoby v kulturních (a proto jazykem spoutaných) termínech, tj. na základě připodobnění (*verisimilarly*). Psychologie přiznává, že nemůže nabídnout lepší pojmenování než jsou ta tradiční, a souhlasí tak s Francisem Baconem: „Problém lidských povah [...] je jednou z těch záležitostí, v nichž je běžná řeč lidí moudřejší než knihy — záležitostí, jaké se přiházejí málokdy.“ A Ludwig Klages: „Jazyk předčí svým mimovolným proniknutím k podstatě důvtip těch nejtalentovanějších myslitelů, a tvrdíme, že každý, kdo by, maje správné nadání, nedělal nic jiného než zkoumal slova a fráze, jež se zabývají lidskou duší, věděl by o ní víc než vědátoři, kteří to nedělají, a věděl by snad tisíckrát víc, než bylo kdy objeveno pozorováním, přístroji či pokusy na člověku.“⁵³

Pro narativní účely pak můžeme o rysy mluvit jako o narativním adjektivu (převzatém z lidového označování osobních vlastností), jehož případnost trvá v jedné fázi či celku příběhu (v jeho „poli působnosti“). Podobně jako definujeme „událost“ na úrovni příběhu coby narativní predikát („dělat“ nebo „stát se“), tak můžeme také definovat „rys“ jako narativní adjektivum vázané na narativní sponu, když tato nahradí normální tranzitivní predikát. Skutečné verbální adjektivum se však samozřejmě nemusí v textu objevit (a v modernistických narativech se ani neobjeví). Ať už však je či není vyvozeno, zůstává imanentní hloubkové struktuře textu. Například v „Evelině“ se neobjeví žádná taková slova jako „bojácný“ či „ochromený“. Nepochybně však musíme tyto rysy z textu vyvodit, abychom narativu rozuměli — a chápaví čtenáři to také činí. Rysy tedy existují na úrovni příběhu: celý diskurz je ve skutečnosti úmyslně zkonstruován tak, aby zajistil, že se objeví ve čtenářově vědomí.

Definovat narativní rys jako adjektivum, které je zase definováno jako osobní vlastnost, může někomu připadat pochybné nebo to může pokládat za pouhé slovíčkaření. Užitečně se tím však zdůrazňuje transakce mezi narativem a publikem. Toto publikum se opírá o znalost katalogu rysů ve skutečném světě. Tento katalog je obrovský.⁵⁴ Při pojmenovávání identifikujeme rys uznávaný kulturou. Současně se dá říci, že teorie vyprávění nepotřebuje psychologické rozlišení mezi morálními ctnostmi a neřestmi, predispozicemi k chování, postoji, motivy atd. Jde-li nám pouze o to, jaké postavy jsou, lze všechny relativně stálé osobnostní vlastnosti zjednodušeně zahrnout pod rysy. Nemyslím, že se tímto obrácením k publiku a katalogu rysů vyhýbáme problému. Naopak, přidělujeme rozhodující úlohu v interpretaci postavy právě tomu účastníkovi narativní transakce, který tuto interpretaci provádí, a jsme ochotni přenechat studium mechanismů usuzování jiným (čtenářsky orientovaným teoretikům, hermeneutikům či komukoli jinému).

Užívám tradiční termíny jako „rys“ s plným vědomím toho, že mohou znít zastaralé, a proto i podezřelé v rámci teorie, která si činí nárok na to být nová a přesná. Mám pro to poměrně jednoduché důvody. Především mám za to, že nové termíny by se měly zavádět pouze tehdy, jestliže je ospravedlňují nové pojmové rozdíly. Pokud se od publika žádá, aby četlo postavy stejným způsobem, jakým čte skutečné

lidi, jsou slova jako „rys“ a „zvyk“ naprosto přijatelná a nevidím důvod, proč zavádět nějaká více či méně tajemná synonyma. K odlišení narativního a skutečného případu postačí připojit přívlastek „narativní“ či „fiktivní“, aby se připomnělo, že máme co do činění nikoli s psychologickou realitou, nýbrž s uměleckými výtvary, že však těmto výtvarům rozumíme pomocí vysoce kódovaných psychologických informací, které jsme nasbírali v běžném životě, počítaje v to i naše zkušenosti s uměním.

Postava: paradigma rysů

Stavím se — neoriginálně, leč pevně — za pojetí postavy jako paradigmatu rysů („rysů“ ve významu „relativně stabilních či trvalých osobních vlastností“), podle kterého se rys může buďto rozvinout, tj. vynořit se dříve či později během příběhu nebo zmizet nebo být nahrazen rysem jiným. Jinak řečeno, jeho pole působnosti může skončit. Pipova ostýchavost je poté, co zdědí velké jmění, nahrazena snobismem, a ten se nakonec změní v pokoru a vděčnost, když Pip objeví zdroj svého bohatství. Zároveň je třeba odlišovat rysy od efemérnějších psychologických jevů, jako jsou pocity, nálady, myšlenky, přechodné motivy, postoje apod., které se s nimi mohou nebo nemusejí krýt. Elizabeth Bennetová, ač v zásadě milý a velkorysý člověk, podléhá někdy předsudkům. Na druhou stranu horečné rozrušení, které se projevuje u hrdiny románu *Hlad* Knuta Hamsuna, v nás budí dojem pouhého podvýživou způsobeného zesílení celkové a trvalé náchylnosti k intenzivnímu prožívání a romantické euforii — přechodné záchvaty hladem vyvolaného šílenství se liší od hrdinovy vášnivé angažovanosti spíše jen v intenzitě než podstatou.

Pokud jde o pomíjivé nálady a pocity, ty jsou snad tím, co Aristotelés mínil slovem *dianoia*, „myšlení“, tj. to, co probíhá v mysli postavy v nějakém určitém okamžiku (nikoli celková mravní dispozice), to, co „odpovídá a hodí se příležitosti“, a nikoli stálá vlastnost. Jako takové je toto „myšlení“ příbuzné s *topoi*, s řadami témat a obecnými pravdami, které existují zcela nezávisle na postavě.

Paradigmatický pohled na postavu chápe tento soubor rysů metaforicky jako jakési vertikální nakupení, protínající syntagmatický řetězec událostí tvořících dějovou osnovu (plot). Existuje však podstatný rozdíl mezi touto koncepcí a pojetím paradigmatu v jazykovědné analýze. Ve strukturální lingvistice se má za to, že individuální jednotka — slovo, morfém apod. — se vyskytuje v dané pozici právě tehdy, když jsou nepřítomné všechny ostatní a vlastně v opozici k nim. Ostatní jednotky mohou potenciálně vyplnit pozici, již tato jednotka zaujímá. A tak:

The	cat	runs	bad	ly
	dog		smooth	ly
	man		slow	ly
	horse		quick	ly
	car		angri	ly
	(atd.)	(atd.)		

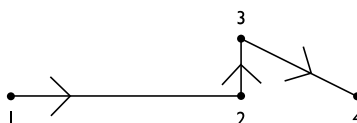
V běžné mluvě daná jednotka, například *člověk* či *špatný*, ostatní neevokuje. Avšak v poezii může existovat evokace či ozvěna mezi dalšími možnostmi, z důvodu celkového posílení citlivosti uskutečněného fonetickými korespondencemi atd., jak ukázal I. A. Richards a další.⁵⁵ Také v narativech má publikum k dispozici celý soubor rysů, které byly do této chvíle zavedeny. Uspořádáváme toto paradigma, abychom zjistili, který rys může vysvětlit určitou akci, a pokud žádný nenajdeme, přidáme do seznamu další rys (nebo alespoň čekáme na další doklad existence rysu, který postavě přisuzujeme). Stručně řečeno, paradigma rysů — tak jako poetické paradigma, ale na rozdíl od paradigmatu jazykového — má tendenci operovat *in praesentia*, nikoli *in absentia*.⁵⁶

Nezdá se, že by se tato praxe nějak lišila od našeho běžného hodnocení lidí, s nimiž se setkáváme v reálném světě. Jak to formuluje Percy Lubbock:

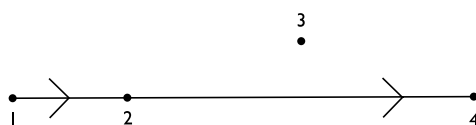
Nic není jednoduššího než vytvořit si pro sebe představu o nějakém člověku, osobnosti a charakteru na základě řady letmých pohledů a příhod. Děláme to kaž-

dý den, ustavičně shromažďujeme fragmentární svědectví o lidech kolem sebe a vytváříme si v duchu jejich obraz. Je to způsob, jímž si budujeme náš svět; dílčím způsobem, nedokonale, velmi nahodile, ale přesto neustále se každý z nás vypořádává s touto zkušeností jako umělec.⁵⁷

Nyní jsme s to si uvědomit základní rozdíl mezi událostmi a rysy. Události mají striktně stanovené místo v příběhu (alespoň v klasických narativech): stane se X, pak Y kvůli X a pak v konečném důsledku Z. Pořádek událostí v příběhu je fixní, jejich přirozený pořádek lze rekonstruovat i tehdy, když je diskurz prezentuje v odlišném pořadí. Události jsou navíc diskrétní — mohou se překrývat, každá má však zřetelný začátek a konec, jejich pole působnosti je ohraničené. Rysy těmto omezením nepodléhají. Mohou trvat po celý čas fikčního světa, ba i po něm, zůstanou v naší paměti tak dlouho jako svět sám. Evelinin strach ze světa ležícího mimo Dublin je v tomto smyslu permanentní. Naproti tomu, pomíjivé či dočasné nálady mají v textu časově omezené pole působnosti: Evelina je „unavená“ pouze na začátku děje, nikoli už na přístavním molu. Kam až její únava v příběhu sahá, není jasné. Možná na ni zapomeneme ve chvíli, když začne přemýšlet o Frankovi a svém blížícím se odjezdu z Dublinu, nebo snad ještě dříve, když vzpomíná, jak hezky si jako děti hrávali na poli. Únava je spíše dočasná než trvalá, není to rys, její působnost je pomíjivá. Na rozdíl od událostí, rysy nemají své místo v časovém řetězci, ale koexistují s ním, buď po celou dobu, či na podstatném úseku. Události se odvíjejí jako vektory, „horizontálně“, od dřívějších k pozdějším. Rysy naopak přesahují časové úseky vyznačené událostmi. Rysy jsou vzhledem k událostnímu řetězci *parametrické*.⁵⁸ Prezentace existentů není přísně svázaná s chrono-logikou, jako je tomu u událostí. Zamysleme se ještě jednou nad naším elementárním příběhem o Petrovi (kapitola I) a nad postřehem, že



je přesnější než lineární diagram, jelikož naznačuje, že třetí výpověď — „Petr nemá žádné přátele ani příbuzné“ — neodkazuje k události, a proto by se neměla objevit na časové ose. Je nám nyní jasné, že jsme se zmýlili, když jsme spojili šipkami uzel číslo dva s uzlem tři a uzel tři s uzlem číslo čtyři, neboť třetím uzlem neprochází žádný narativní pohyb. Přesnější by to bylo následovně:

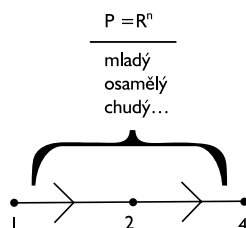


Ale pokud rys „osamělý“ (uzel tři) není následností spojen s událostmi (uzly jedna, dva a čtyři), může být zavádějící dát mu v diagramu vůbec nějakou specifickou polohu, jelikož přesný okamžik, kdy vlastnost „osamělý“ do tohoto narativu vstoupí, nemůže být zvláště důležitý.

Říkáme-li, že rys nebo jiný existent nemá omezené pole působnosti, neznamená to, že okamžik jeho vyjádření v diskurzu je bez významu. Například sekvence „Petr onemocněl. Neměl žádné přátele ani příbuzné. Zemřel.“ může snadno implikovat, že jeho nemoc nebyla léčena a pak zemřel, protože neměl žádné přátele ani příbuzné. Zatímco sekvence „Petr neměl žádné přátele ani příbuzné. Onemocněl. Zemřel.“ se dá chápat tak, že onemocněl, protože nebyl nikdo, komu by na něm záleželo. A „Petr onemocněl. Zemřel. Neměl žádné přátele ani příbuzné.“ může naznačovat, že po něm nikdo netruchlil. Relativní pozice statické věty (stasis statement) o rysu se může ukázat jako významná také na úrovni událostí. Tato skutečnost nevyvrací naši předchozí charakteristiku. Věty diskurzu mají často co říci současně v dimenzi událostí i exis-

tentů. A tak Petrův stav bez přátel a bez rodiny je trvalý atribut — pouze jeho kauzální složka (because-element) patří do událostního řetězce.

A tak asi nejlepší způsob, jak znázornit rysy v diagramu, je tento:



kde P = postava, R^n = daný rys a svorka odděluje existenty od časové následnosti příběhu, nenarušuje však jejich parametrickou referenci k němu. Diagram jasně ukazuje, že rysy jsou jak paradigmatické, tak i parametrické. Paradigma rysů označujeme R^n , aby byla zřejmá jeho nedefinitivnost a aby se počítalo s neidentifikovanými rysy, které se mohou nabízet při dalších čteních. Čtenář si dokáže vyvolat tím více přesných deskriptivních adjektiv, čím hlouběji do narativu pronikne.

Zajímavý je Barthesův návrh, podle něhož dosud nepojmenované rysy setrvávají ve vlastním jménu postavy coby tajemná rezidua:

Charakter je adjektivum, atribut, predikát. [...] Sarrasine představuje souhrn, místo 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 nevyslovitelné umožnilo vyhnout se nízkému účetnictví charakterů-složek), je vlastní jméno, které tvoří tento rozdíl tím, co je mu vlastní. Vlastní jméno dovoluje osobě existovat mimo sémy, 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 sému predikáty, induktoři pravdy [samozřejmě fikční pravdy] a Jméno se stává subjektem: lze říci, že to, co je vlastní narativu, není děj, nýbrž postava jako Vlastní jméno: sémiická surovina doplňuje to, co je bytí vlastní, vyplňuje jméno adjektivy.⁵⁹

Vlastní jméno je v tomto smyslu přesně tou totožností či kvintesencí jedinečnosti, diskutovanou v první kapitole. Docela dobře by mohlo být tím, co Aristotelés mínil termínem *homoios*. Jde o jakési poslední sídlo osobnosti, nikoli vlastnost, nýbrž místo vlastností, narativní podstatné jméno, obdařené narativními adjektivy, jimiž se však nikdy nevyčerpává. Dokonce ani tehdy, když je jméno silně náznakové nebo odpovídá nějaké vlastnosti, tj. tam, kde je onomatopoické či symbolické — Pecksniff, Volpone [„lišák“, „ferina“], Allworthy [„Zavšechnyprachy“] — neztrácí proto svůj „důležitý zbytek“. Člověk identifikovaný jako „Pecksniff“, ač skrz naskrz všetečný, zůstává stále člověkem a musí mít i další vlastnosti, jakkoli důsledně je Dickens odmítá uvést. (Nechci tím říct, že implikovaný čtenář bude trvat na těchto dalších rysech; vyhoví naopak samozřejmě přáním implikovaného autora.)

Jména jsou deiktická, tj. ukazující, vymezující, „vy-mezená“ („de-finited“) či vytržená z univerza, hypostázovaná a katalogizovaná (byť zcela minimálně). Narativy tak nepotřebují vlastní jména v přísném slova smyslu. Postačí jim jakákoli deiktická označení — osobní zájmeno, přívlastek („muž s plnovousem“, „ta dáma v modrém“), ba i jen demonstrativum nebo určitý člen. (Postava se označuje jako „nějaký muž“ pouze jednou — v první větě. Pak už mluvíme o „tom muži“.)

Typy postav

Je-li funkční či aktantová teorie postavy neadekvátní, znamená to, že všechny pokusy rozlišit typy postav jsou odsouzeny k nezdaru? Teorii, která přestala bouřit literární debaty, je Forsterovo rozlišení „oblých“ a „plastických“ postav. Může tato myšlenka najít vyhovující vyjádření v otevřené strukturalistické teorii?

Jak jí rozumím, tak může, neboť toto rozlišení je přesně formulovatelné z hlediska rysů (Forster užívá slov „idea“ či „vlastnost“ — ty jsou však zjevně ekvivalentní), a to ve dvou ohledech. Zaprvé, plochá postava je obdařena jediným rysem — nebo jen velmi málo rysy: „To je paní Micawberová — tvrdí, že nikdy neopustí pana Micawbera a také ho opravdu neopustí.“⁶⁰ To neznamená, že plochá postava nemá schopnost velké živosti či síly, ani že musí být typizovaná, ačkoli tomu tak často bývá (předpokládám, že slovem „typizovaná“ myslí Forster „snadno rozpoznatelná vzhledem k známým typům v reálném či fikčním světě“). Za druhé, jelikož má pouze jediný rys (anebo rys jasně dominující ostatním), chování ploché postavy je vysoce předvídatelné. Naproti tomu plastické postavy jsou vybaveny velkým množstvím rysů, z nichž některé jsou konfliktní či dokonce protikladné, jejich jednání nelze předvídat — jsou schopny se proměňovat, překvapovat nás atd. Strukturalistickým slovníkem bychom mohli říci, že paradigma plochých postav je řízené či teleologické, kdežto paradigma postav plastických je prostým nakupením. Účinkem ploché postavy je to, že má jasné směřování, takže si ji, jak poznamenává Foster, mnohem zřetelněji (ne-li snadněji) pamatujeme — je toho na ní jednoduše méně k pamatování a toto málo je velmi jasné strukturováno. Naproti tomu plastické postavy dokáží vzbuzovat hlubší pocit důvěrnosti, navzdory tomu, že „nedávají smysl“. Pamatujeme si je jako skutečné lidi. Případají nám podivuhodně známé. A podobně jako v případě reálných přátel a nepřátel je i u těchto hrdinů obtížné popsat, jací přesně jsou.

Říkáme-li, že postavy jsou schopny nás překvapovat, říkáme vlastně jinými slovy, že jsou „neukončené“. Předvídáme a vlastně požadujeme možnost objevení nových a dosud neznámých rysů. A tak plastické postavy fungují jako otevřené konstrukty dovolující další poznávání. Naše „čtení“ se neomezují na skutečnou dobu bezprostředního kontaktu s textem. Postava nás může pronásledovat dny i léta, zatímco se snažíme vysvětlit její rozpory a mezery podle toho, jak se měníme a jak vzrůstá naše porozumění sobě samým i ostatním lidem. Velké plastické postavy se zdají být vlastně nevyčerpatelnými zdroji úvah. A dokonce si je můžeme spíše než jako oddělené objekty pamatovat jako živé osoby, s nimiž (nebo jimiž) jsme žili.

Neuchopitelnost plastických postav částečně vyplývá z velké šíře, rozmanitosti či dokonce rozpornosti jejich rysů. Mohou k ní však přispět i jiné faktory. Doklady jejich rysů mohou být nějakým způsobem neurčité. Například médium může klíčové skutečnosti pouze naznačovat. Filmy jsou obzvláště zručné v lakonickém předvádění nevyřčených vnitřních životů postav. Blazeování, lhostejní, tajemně ztrápení hrdinové a hrdinky *Dobrodružství*, *Noci*, *Zatmění*, *Červené pustiny* a *Zvětšeniny* Michelangela Antonioniho jsou tak fascinující právě proto, že nemáme přímý přístup do jejich mysli. Jejich dialogy pouze dráždivě naznačují složitost skrytou v jejich nitru.

Ale i tehdy, když médium dovoluje hluboké psychologické ponory, je možné se jim úmyslně vyhnout pomocí znejasňujícího diskurzu. Jasným příkladem je Conradův *Lord Jim*: proto, že byl za zdroj všech informací o Jimovi vybrán vypravěč, který neustále přiznává svou neschopnost prozkoumat hloubku Jimovy duše a smířit její rozpory, nelze vydat uspokojivý počet. „Záhadný“ se tak stává posledním, avšak nejsilnějším z Jimových rysů. V novějších narativích jsou pak například Hemingwayova a Robbe-Grilletova vypravěčská zdrženlivost (reticence) jasnými příklady „obohacování mlčením“ (enrichments by silence).

Tam, kde je postava neukončená, se naše uvažování samozřejmě nesoustředí pouze na rysy, ale i na možné budoucí jednání. Lze mít docela dobře za to, že necháváme Evelinu na přístavním molu v jakési časové bublině nebo že trvalým osudem Giuliany z *Červené pustiny* je kráčet se svým dítětem pod znečištěnou oblohou. Skutečně se zdá, že právě takový účinek zamýšlel Truffaut, když nechal zamrznout poslední obraz snímku *Nikdo mne nemá rád*, zanechávaje tak mladého hrdinu Antoina na permanentním útěku před autoritou. Naše mysl však neakceptuje omezení této bubliny nutně. Rozumíme tomu, že „utíkání před autoritou“ bude charakterizovat mnoho z Antoinova budoucího chování, ale odmítáme se vzdát práva přemýšlet o specifikách tohoto útěku: další nedorozumění s příbuznými, přáteli, příznivci, další potíže se zákonem, navzdory vnitřní laskavosti a slušnosti jeho povahy. Tak jako Guido, postava režiséra z Felliniho filmu

8 a 1/2, nemůžeme nebyť zvědaví, co se stane s těmi drahými bytostmi, jež vstoupily do světa naší fantazie. Poptávku veřejnosti po pokračováních a seriálech nelze odbýt jako naivní přizemnost. Představuje legitimní touhu, teoreticky zajímavou, prodloužit iluzi, dozvědět se, jak osud nakládá s postavami, do nichž jsme vložili své city a zájem. To, zda se autor rozhodne zareagovat, nebo nikoli, je pak samozřejmě už jen záležitost jeho vlastní estetiky.

A. C. Bradley a analýza postavy

Barthes popisuje nejistou honbu za rysy provokativně jako „metonymický skluz“ (metonymic skid). Při vyhledávání rysů (sémů) často zjistíme, že objevujeme nikoli jména, nýbrž

komplex[y] synonym, jejichž společné jádro pocítujeme i tehdy, když nás diskurz vede k jiným možnostem, k jiným souvisejícím označovaným: a tak je čtení pohrouženo do jakéhosi metonymického skluzu, každé synonymum přidává svému sousedovi nějaký nový rys, nějakou novou odchytku. [...] Tato expanze je samotným pohybem významu: význam sklouzává, vrací se do původní podoby a posouvá se současně; místo analyzování bychom jej měli raději popsat prostřednictvím jeho expanze, lexikální transcendence, generického slova, které se neustále snaží [vytvořit].⁶¹

Motivem pro tento „skluz“ je hledání klíče k postavě, přesné kombinace názvů rysů, která ji vystihuje. Tento typ kritické aktivity přišel ve špatnou dobu. Poté, co dosáhl svého vrcholu ve slavném díle A. C. Bradleyho o shakespearovské tragédii, stal se terčem kritiky kvůli zanedbávání verbálního „povrchu“. Avšak Bradleyho dílo zůstává jakýmsi vzorem otevřené analýzy postavy a zasluhuje nové promyšlení.

Jeho metoda je prostá a účinná. Spočívá v podstatě v pečlivém znovuprozkoumání textu, zejména míst, kde nás mohla tradice zaslepit zjednodušujícími soudy: „Jago je zlý a hotovo.“ Bradley chtěl specifikovat typ tohoto zla, doufaje, že tak nalezne skutečnou hnací sílu Jagovy povahy. Proto pečlivě prostudoval, co Jago dělá i nedělá, říká i neříká, co se říká o něm i jemu, s cílem tyto údaje „přečíst“ a promyslet. Bradley cítil, že kdyby se mu podařilo vytvořit svébytný, koherentní pohled na Jagovy rysy, mohl by objevit motiv jeho intriky proti Othellovi. Bradleyho úsilí vyústilo ve formulaci postavy, současně imanentní i vysoce sofistikovanou. Projít si jeho soubor deskriptivních adjektiv je cenným cvičením.

Bradley začíná pojmenováním rysů Jagova veřejného obrazu, tím, co si o něm myslí ostatní. Pro ně je Jago „odvážný“, „obhroublý“, „neomalený“, přesto „bodrý“, „upřímný [...], a proto [...] oblíbený“, „vtipně kousavý“, avšak „vážný“, když je to třeba, a především „poctivý“. Právě zde se ostatní nechávají nejvíc oklamat jeho licoměrností.

Jago je samozřejmě zcela jiný člověk, jeho skutečná povaha vykazuje „obrovskou schopnost přetvářky a sebekontroly“. Jeho jízlivé řeči tak nejsou projevem neomalené upřímnosti, nýbrž úlevou od důkladného pokrytectví jeho postoje, jakýmsi „ventilem“. Ve skutečnosti, domnívá se Bradley, není Jago „člověk silných citů a vášní“, nýbrž člověk „chladný“, jenž by se možná vyvaroval zločinu nebýt krajní pokušitelnosti. Aby uskutečnil to, co chce, musí být také neobyčejně inteligentní, „znalý lidské povahy“, „horlivě na ní pracující“, „rychlý a zručný v odpovědích na náhlé obtíže a příležitosti“, „nepodléhající pokušení lhostejnosti či smyslnosti“, „bez svědomí, cti či ohledů k druhým“. Tyto rysy dokazují spíše „mrtvost citů“ než „pozitivní zlou vůli“. Bradley popírá, že by Jago byl neobvykle „závistivý“ či „ctižádnostivý“, je spíš „ostře citlivý na všechno, co se dotýká jeho pýchy či sebelásky“. Cítí se „nadřazen“ ostatním a „dráždí“ ho „cokoli, co jeho pocit nadřazenosti ruší nebo zraňuje“. Dobrota „rozčiluje jeho intelekt stejně jako idiotství“.

Poté, co vytvořil Jagův charakterový profil, pokračuje Bradley ve své hlavní práci — v hledání motivů, jež by vysvětlily Jagovu ohavnou intriku proti Othellovi. S ohledem na jeho povahu se pak Bradley ptá: proč se Jago rozhodne udělat to, co udělá? Většinu kritiků se zdá, že ho pohání nenávisť k Othellovi a touha po povýšení, avšak Bradley

dokazuje, že Jago není hnán vášněmi, že ho vábí vyhlídka rozkoše: „Největší rozkoš pro takového člověka by bylo něco, co by poskytlo krajní uspokojení jeho pocitu síly a nadřazenosti; a kdyby taková věc zahrnovala, za druhé, triumfující úsilí jeho schopností a za třetí vzrušení z nebezpečí, jeho rozkoš by byla dovršena.“⁶² Bradley ho vlastně vidí jako pokřiveného umělce: jeho odporné manipulace mu přináší „napětí a radost z uměleckého tvorby“.⁶³

Bradleyho hodnocení Jagovy osobnosti je aktem interpretace, stejně jako jsou jím „pečlivá čtení“ lyrické básně či děje nějakého tajemného románu, například *Utažení šroubu*. Podnikl tuto interpretaci, protože ty předchozí pokládal za mylné. Nezabývá se jeho interpretací proto, abych hájil její podstatu (to je problém kritický), jde mi o její oprávněnost jakožto operace (což je metakritická či teoretická otázka).

Bradley byl napadán kritiky ze skupiny kolem časopisu *Scrutiny*,⁶⁴ zejména L. C. Knightem, pro nadměrné zdůrazňování postavy na úkor verbální textury Shakespearovy poezie. Tím, že „věnoval tolik stran detailní psychologické a morální analýze postav těchto her (na újmu jakéhokoli vážného zájmu o jejich jazyk) a zejména pokračováním v pochybné tradici psaní o Shakespearových postavách, jako by byly skutečnými osobami, jejichž životy se dají prodloužit ‚za‘ hry, v nichž vystupují, prokázal Bradley Shakespearovi medvědí službu“. Pro Knighta „postavy‘ dramatu či románu, stejně jako ‚děj‘ (‚plot‘), neexistují jinak než jako ‚sraženiny‘ z čtenářovy vzpomínky na po sobě jdoucí slova, která četl a [...] jako takové jsou pouze kritickými ‚abstrakcemi‘, jimž můžeme věnovat pozornost jen za cenu ochuzení naší ‚celkové reakce‘ na dílo“.

Nikdo samozřejmě nechce Shakespearovy hry svlékat z jejich znamenité stylistické slupky. Poezie však, je-li náš argument správný, existuje v manifestaci, substanci výrazu.

Pozornost věnovaná tomuto médiu, ač zcela oprávněná jako jeden z druhů kritické činnosti, v žádném případě nezpochybňuje reálnou existenci dalších struktur ve hrách a narativech (postavy, prostředí a děje), ani právo kritiků se jimi zabývat. Nenacházím u Bradleyho nikde popření poezie — to nejhorší, co se dá o jeho zkoumáních říci, je, že se jejich pozornost upírá jinam. Jak podotýká R. S. Crane, obě strany ve skutečnosti mluví o dvou odlišných věcech. Není nic špatného na tom, „soustředíme-li se na postavy, hlavní zdroj tragické ‚skutečnosti‘, nikoli jako na ‚abstrakce‘ z definitivně zapsaných slov hry, ale jako na konkrétní podoby reálných mužů a žen, s bytím víceméně nezávislým na jednotlivých akcích, které provádějí v ukončeném dramatu“.⁶⁵ Jde tu o další zbytečný kritický spor o to, zda jsou jisté aspekty uměleckých děl ve své podstatě hodnotnější než jiné. Je absurdní popisovat postavy jako „abstrakce“ či „sraženiny“ ze slov — stejně tak bychom mohli říkat, že socha je „sraženinou“ z mramoru. Struktura příběhu (jejíž součástí jsou postavy), struktura diskurzu i struktura jejich manifestace dosahují vzájemné závislosti pouze proto, že jsou nezávisle systematické. Neexistuje mezi nimi žádná hierarchie hodnoty — všechny společně slouží záměru celého díla. Slova realizují postavy. Ale totéž dělají i vizuální obrazy herců v němých filmech či mimové na jevišti, a o těch by nikdo netvrdil, že jsou abstrakcemi nebo verbálními sraženinami. Crane je správně charakterizuje jako „konkrétní podoby“, čímž zdůrazňuje zároveň jejich reálnost i fikčnost. Postavy jsou soubory rysů připoutaných ke jménu, avšak ke jménu někoho, kdo náhodou nikdy neexistoval (tj. není o něm vytvořeno žádné pravdivostní tvrzení nebo je toto tvrzení nevytvoritelné).⁶⁶

Argumentace ve prospěch „katalogu rysů“ osobnosti jakožto užitečného a přirozeného způsobu, jak analyzovat postavy, v žádném případě nenaznačuje, že se jejich „životy“ prodlužují „za [fiktivní díla], v nichž vystupují“. Postavy nemají „život“, obdařujeme je „osobností“ pouze do té míry, do jaké je „osobnost“ struktura nám známá ze života i z umění. Popírat to znamená popírat zcela fundamentální estetickou zkušenost. Dokonce i fantastické narativy vyžadují vyvozování, odhady a očekávání na základě našeho povědomí o tom, jací jsou *normální* lidé. Naše chování může mít význam pro metodické zkoumání psychologie: to je však vedlejší. Já jednoduše tvrdím, že chování publika, které interpretuje postavu, je strukturované. To však rozhodně neznamená, že postavy jsou „živé“ — jsou jen více či méně *jako* živé. Když fikční postavy psychoanalyzujeme, jako by šlo o reálné lidi, mohou otrlí kritici toto úsilí právem zpochybnit. Avšak postavy jako narativní konstrukty skutečně potřebují termíny, kte-

rými by je bylo možné popsat, a není žádný důvod odmítat ty termíny z obecného slovníku psychologie, etiky či jakékoli jiné relevantní sféry lidské zkušenosti. Samy tyto termíny si nečiní nárok na psychologickou platnost. O platnost se tu nejedná: rys fikční postavy, na rozdíl od rysu skutečné osoby, může být součástí pouze narativního konstruktů. Jediné, co potřebujeme, je nějaký grafický prostředek, jako třeba uvozovky, který nám tuto skutečnost připomene: Jago je „chladný“, nikoli chladný.

Prostředí (Setting)

Postavy existují a pohybují se v prostoru, jenž existuje abstraktně na hloubkové narativní úrovni, tj. před jakýmkoli typem materializace, jako jsou dvourozměrné filmové plátno, trojrozměrná divadelní scéna či představený prostor vnitřního zraku. Abstraktní narativní prostor se skládá z figury a pozadí, které jsou v jasné polaritě. Podobně jako lze na malířském portrétu rozlišit osobu od pozadí, proti němuž je situována, tak můžeme i v příběhu rozlišit postavu od prostředí.

Prostředí postavu „podtrhuje“, v obvyklém přeneseném smyslu tohoto výrazu — je místem a souborem objektů, „proti nimž“ se příslušným způsobem ukazují její činy a vášně.

Při promýšlení detailů tohoto rozdělení však vyvstávají některé otázky. Existují nějaká jasná kritéria pro rozlišování mezi vedlejšími postavami a bytostmi — „statisty“ —, které jsou pouze složkami prostředí? Vzniká tu kritické pomezí a osud jakékoli přísné kategorizace se zdá záviset na jeho artikulaci. Lze si představit alespoň tři možná kritéria, z nichž žádné samo o sobě nepostačuje: (1) biologie, (2) totožnost (tj. nominace), (3) důležitost.

(1) Je zřejmé, že biologické kritérium není samo o sobě uspokojivé. Davy statistů či komparzistů nemá smysl považovat za postavy. V *Jatkách* č. 5 vypravěč vzpomíná: „Stáli jsme ve vyrovnaných řadách, střezeni ruskými vojáky — Angličani, Američani, Holanďani, Belgičani, Francouzi, Kanaďani, Jihoafričani, Novozélandčani, Australci, tisíce nás, pro které zde mělo skončit válečné zajetí.“⁶⁷ Tyto zástupy, byť lidské, samozřejmě nejsou postavami — jsou součástí nevládného prostředí, spolu s deštěm, řepným polem a Labem, proti němuž vynikají vypravěč a jeho kamarád O'Hare. Stejně tak je možný i opak. Není těžké vybavit si narativy, jejichž protagonisty jsou zvířata — například Ezopovy bajky — či dokonce něco neživého. Postavami mohou být nejen přátelští či nepřátelští roboti, ale i prvotní síly (ohně, větry a bouře), Slunce a Měsíc. Lze si představit narativ, který by vyprávěl historii sluneční soustavy a jehož protagonistou by byla Země. Není tedy samozřejmé, že postavy musejí být antropomorfní (ačkoli ve většině případů jsou).

(2) Totožností neboli nominací míním Barthesovo reziduum probrané výše, onu tajemnou vlastnost „mít jméno“. Je-li jméno místem či jádrem, kolem něž obíhají rysy, můžeme snad tuto vlastnost navrhnout jako kritérium postavovosti. Krátké zamyšlení ale umlčí i tuto teorii. Ve fikci existuje příliš mnoho příkladů pojmenovaných bytostí, které bychom jen protiintuitivně nazývali postavami a které jsou prostě součástí prostředí, v němž se nějaká postava nachází. *Vatikánské kobky* André Gida začínají takto: „Roku 1890, za pontifikátu Lva XIII., přilákal do Říma svobodného zednáře Anthima Armand-Dubois věhlas doktora X, odborníka na nemoci revmatického původu.“⁶⁸ Lev XIII. samozřejmě není postavou tohoto románu (v žádném rozumném významu slova „postava“) a není jí ani dr. X, třebaže oba jsou pojmenováni. Na rozdíl od Anthima žádný z nich „nevstoupí do děje“, ačkoli jsou v jistém smyslu přítomni ve světě díla. Jejich nepostavovost je funkcí jejich *znovuneobjevení*. Podobně to, že se postava nevyskytuje ve světě díla nezávisle, což můžeme nazývat „absencí“, se zdá vylučovat z postavovosti i lidi, kteří existují pouze ve vzpomínce či fantazii nějaké postavy, jako je tomu například v „Evelině“. Evelininu paměť zalidňují její matka, otec, sourozenci, spřátelený kněz, kamarádi z dětství atd., mnozí z nich jsou pojmenováni, ale zřejmě bychom je nechtěli nazývat postavami. Patří k drobným památkám Evelininy myslí, avšak postavou je pouze ona.

(3) Jako neplodnější kritérium se může jevit důležitost pro děj. Lze ji definovat jako stupeň, do něhož existent podniká nějakou dějově významnou akci nebo do něhož je

touto akcí ovlivněn (tj. sám provádí jádrovou událost, nebo je jí zasažen). Ale tady se zase okamžitě nabízí protipříklad. Předmět může být pro děj naprosto klíčový, a přesto evidentně zůstat rekvizitou, ba trikem na upoutání pozornosti. Velmistrem takových vynálezů je Hitchcock: říká jim „MacGuffin“. Je to „něco, oč mají postavy ve filmu mimořádný zájem“, otrávený šálek čaje, láhev od vína naplněná uranovou rudou, plány pevnosti, „motor letadla, dveře pumovnice nebo něco podobného“.⁶⁹ Autor zachází s podstatou MacGuffina s patřičnou formalistickou přezíravostí („nebo něco podobného“). Je to jen prostředek, jak uvrhnout postavy do nebezpečí. A pouze toto nebezpečí, otázka života a smrti, má význam. Jeho důležitost však MacGuffina sotva činí způsobilým k tomu, aby byl postavou.

Někdo může prohodit: „A co člověk důležitý pro děj?“ My si však dovedeme představit i lidského MacGuffina — například Godota. Je natolik člověkem, nakolik jím může být beckettovská postava, a uspokojuje i požadavek „být něčím, oč mají postavy [...] zájem“. Dělá to z něj však postavu? Nanejvýš snad potenciální postavu, postavu *manqué*. Tím, co schází, je její přítomnost.

To, s čím se setkáváme v těchto úvahách, jsou problémy doprovázející kategorizaci narativních složek, nikoli už zkoumání vlastností, které tyto složky vyznačují. Uvedené rysy selhávají coby kritériální znaky postavy, jako její vlastnosti se však zdají relevantní. Opět, narativní prvky jsou průkazně složeninami vlastností: čím postavovější jsou vlastnosti, tím plněji se postava jeví. Postavovost by, z tohoto pohledu, byla otázkou stupně: člověk, který je pojmenovaný, přítomný a významný, bude (ať je sebemenší) postavou s větší pravděpodobností než předmět, který je pojmenovaný, přítomný a nevýznamný, či člověk, která je pojmenovaný, přítomný, leč nevýznamný apod. Třebaže asi neexistuje jedna jediná vlastnost, která by charakterizovala postavu, baterie narůstajících vlastností snad této potřebě vyhoví. O třídě narativních existentů se pak dá říci, že obsahuje dvě podtřídy, jejichž rozhraněním není jednoduší čára, nýbrž — opět — kontinuum.

Posledním rozdílem mezi postavami a složkami prostředí je patrně skutečnost, že postavy lze jen těžko presuponovat. Jsou na scéně pouze tehdy, když je jejich přítomnost ohlášena nebo silně naznačena. Můžeme však vždy takřkajíc „doplnit“ cokoli, co je nutné k tomu, abychom prostředí učinili věrohodnější. Víme-li, že dějištěm románu je newyorská ulice, můžeme ji v duchu vybavit konvenčními detaily: auty, chodci, obchody, policisty. Nemůžeme však dodat hrdinu — ten je příliš specifický na to, aby se dal „doplnit“.

Běžnou a patrně základní funkcí prostředí je spoluvytvářet atmosféru narativu. Jako dobrý příklad poslouží díky své krátkosti znovu „Evelina“. Začíná v tiché, přemýšlivé, vzpomínkové náladě. Scénou je večer, ulicí prochází jen málo lidí, domy poutají pozornost a ožívují toužebné vzpomínky. S tak málo lidmi působí ulice opuštěně a Evelina je ve svém rozhodování také opuštěná. Kreton je zaprášený nikoli proto, že by dívka byla špatná hospodyně, nýbrž proto, že jde o starý dům v zchátralé čtvrti, právě o ten druh prostředí, z něž touží uniknout. A není to žádná jiná tkanina než laciný kreton. Zchátralost se projevuje i jinde: fotografie je zažloutlá a harmonium rozbité.

Scénické rekvizity v „Evelině“ jsou trojího druhu. U ní doma vládne všemu špína a chudoba. Kretonové záclony a rozbité harmonium, „celý její výdělek — sedm šilinků“, její černá kožená peněženka (nikdy by si nedopřála žádnou veselejší barvu), davy na trhu, náklad zásob (nemůže si dovolit poslíčky), dvě děti svěřené její péči, „dusný tmavý pokoj na druhé straně předsíně“, kde zemřela její matka, atd. Avšak v jejím vnitřním, duševním prostředí (setting) nacházíme několik příjemných, domáckých prvků: čtení u krbu, piknik na Howthském návrší, otce nasazujícího si z legrace matčin klobouk.⁷⁰

Mimo domov je vše exotické, hrozivé a vpsledku nepřijatelné. Hlavní je tu sama noční (nikoli denní) loď, jejíž temná hmota a osvětlená boční okna číhají za širokými vraty krytých nástupišť. Loď je navíc vhodně zahalena v mlze. Vojáci s hnědými zavazadly evokují vzdálené, a proto nesmyslné násilí a hrozbu.

Složky prostředí mohou mít smíšenou funkci. Bohatá evokace pouličního kolovrátku se odvozuje ze všech tří komplexů prostředí — chudoby, domovských útěch i exotiky. Pouliční kolovrátek je běžnější v chudých částech města než v bohatých, odkud

strážníci žebráky vykazují. V jeho melodii zní však tomu, kdo jej celý život slychá mezi hlomozem a vřavou dělnické ulice, i něco málo útěchy. Evelina si jej navíc spojuje s bolestnou vzpomínkou na smrt matky. A konečně kolovrátek je i exotický: hraje italské melodie a obsluhuje ho Ital. Stejně pozoruhodný je způsob, jakým se prostředí v závěru povznáší do symbolického rozměru. Jinak skrytý vypravěč se právě v okamžiku hrdinčiny největší úzkosti neubrání několika klimatickým metaforám. Krajnost její situace opravňuje nenadálou transcendentní dikci: „Až do srdce jí zazněl zvon. [...] Kolem srdce jí bouřila všechna moře světa. Vlekl ji k nim: utopí ji v nich. [...] Uprostřed moří úzkostně vykřikla.“⁷¹ Skutečný zvon ohlašuje vyplutí a skutečné moře se prostírá až za přístavem. Metafory spočívají v juxtapozicích: „kolem srdce jí bouřila všechna moře světa“ a „utopí ji v nich“. To, co dává těmto metaforám sílu, je způsob, jakým spojují postavu s prostředím, vystavují postavu náporu prostředí, jak prostředí téměř proměňují v postavu — Frank a moře jsou spřaženi, podivný a zlověstný vnější svět ji hrozí pohltit. Vypravěč si pouze jedinkrát v tomto příběhu dovolí přepych nahromaděných metafor — a to na místě nejnáměnnějším.

Několik kritiků navrhlo kategorizaci způsobů, jimiž lze prostředí uvést ve vztah s osnovou a postavou. Robert Liddell, soustředuje se na přírodu, rozlišil pět typů prostředí.⁷² První, neboli utilitární, je jednoduché, tlumené, minimálně potřebné pro děj a celkově nezabarvené emocemi postav. Příklad skýtají romány Jane Austenové. Druhý, symbolický typ zdůrazňuje těsný vztah s dějem, prostředí zde není neutrální, ale *podobá se* ději. Bouřlivé děje se odehrávají na bouřlivých místech, jakými jsou například blata v *Nadějných vyhlídkách*; deštivé počasí v *Ponurém domě* odpovídá dešti v srdci Lady Dedlockové. Liddellův třetí typ je „irelevantní“; krajina se nepovažuje za důležitou. Postavy si ji nijak zvlášť neuvědomují. Příkladem je ta část *Paní Bovaryové*, která sleduje Karla Bovaryho na cestách po venkově. Podtřídu či sousední typ představuje typ ironický, kde se prostředí střetává s citovým rozpoložením postavy či panující atmosférou. V *The Ambassadors* se Strether, rozradostněný objevem „toho francouzského ruralismu [...] s jeho zvláštní studenou zelení“, který mu připomíná jednu Lambinetovu krajinku, již viděl před lety v bostonské galerii, stane náhodou svědkem lodního dostaveníčka Madame Vionettové a Chada. Pro Strethera „to byla ostrá, neskutečná krize, jež nastala náhle, jako v nějakém snu“. „Kraje myslí“ jsou Liddellovým čtvrtým typem: odpovídá mu vnitřní krajina Evelininých vzpomínek. Pátý typ je „kaleidoskopický“, dochází zde k rychlému přecházení sem a tam mezi vnějším fyzickým světem a světem imaginace. Příklad nabízejí romány Virginie Woolfové. Nepochybně by se daly rozlišit i další typy prostředí: zde bychom opět potřebovali pro kategorizaci nějaké heuristické principy.

Roland Barthes tvrdí, že zabývat se prostředím jako funkcí narativu má smysl pouze u narativů klasických, *lisible*. Jeho argumentace nás přivádí zpátky k připodobnění známé realitě (verisimilitude) a spojuje prostředí s osnovou a postavou. Například ve Flaubertově „Prostém srdci“ je v pokoji Madame Aubainové na pianě pod barometrem navržena pyramida krabic. Barthes považuje tento přesný detail barometru za „zbytečný“, za jakýsi luxus vyprávění. Ačkoli piano označuje Madame Aubainovou jako příslušnici buržoazie a krabice dokládají nepořádek v její domácnosti, barometr nemá žádné další odůvodnění mimo připodobnění „realitě“. Zvyšuje tím „cenu“ narativní informace, dělá ji jaksi hodnotnější (a nikoli jen ve smyslu jejího zpomalení). Z přísně narativního hlediska působí tyto popisy prostě záhadně. Pro Barthesa je narativ sám o sobě „prediktivní“. Narativ implikuje: Hrdina udělá X a Y je toho důsledkem. „Vše ostatní je deskripce [...] nebo ‚analogie‘.“ Zdánlivě nevýznamné podrobnosti mají svůj původ v žánru antické rétoriky označovaném *epidexis*, efektní a okázalé řeči, zpracovaném dílku, které mělo vyvolat obdiv k řečníkovi, a — uvnitř tohoto žánru — konkrétně ve figuře zvané *ekphrasis*, „brilantním vyjmutelném kousku, který si vystačí sám“. V *Paní Bovaryové*, domnívá se Barthes, je popis Rouenu uveden výhradně pro požitek ze slovního vypočtení. Zcela nezávisle na svém vztahu k dějové osnově či postavě, nachází své oprávnění v „kulturních pravidlech toho, [co zakládá] zobrazení“. Ale vykreslení irelevantního, leč realistického detailu slouží k tomu, aby krotilo obrazotvornost a bránilo narativu, aby se vymkl kontrole. Jedná se o odpor smyslů proti

nespoutanému intelektu, skutečně živoucího proti intelektuálně možnému. Máme tu významný vliv dějin na fikční narativy. Antika učinila jasný rozdíl mezi ryze „skutečným“, sférou Dějin, a pravděpodobným, zdánlivě skutečným, sférou Fikce: to druhé bylo vždy založeno na veřejné představě podobnosti (likelihood). Ta byla všeobecná a vždy připouštěla i opak. „Oním velkým slovem, jež se předpokládá na počátku každého klasického diskurzu, podrobeného pravděpodobnosti, bylo *Esto* („Budiž...“).“ Barthes tvrdí, že moderní diskurz tuto preambuli ruší a připouští pouze „objektivně reálné“. Tím ale vytváří nový druh pravděpodobnosti (kind of probability), skutečně „samo“. Tento nový styl, dokazuje Barthes, eliminuje označované, jde od označujícího přímo k referentu. Tato nová pravděpodobnost je „referenční iluze“. Vylíčené věci už nepotřebují význam: prostě *jsou* — to je jejich význam. „Sama kategorie reálného (a nikoli její pouze nahodilé obsahy) je vposledku tím, co se označuje.“⁷³

Ať už problém funkce prostředí a jeho vztahu k postavě, problém charakteru postavy a jeho konstituce individuálními vlastnostmi a rysy formulujeme jakkoli, zdá se zřejmé, že teorie existentu není o nic méně významná než teorie události a že ji naratologie nemůže zanedbávat.

Přeložil Milan Orálek.

Reprinted from *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, by Seymour Chatman.

Copyright © 1978 by Cornell University.

Used by permission of the publisher, Cornell University Press.

Translation ©: Aluze 2005.

Publikováno se svolením vydavatele. Jakékoli šíření podléhá autorskému právu.

- 1 Fyzikové (kteří naštěstí tuto knihu nebudou číst) by se právem pouсмáli nad naivností tohoto rozlišení. Vše ve vesmíru je samozřejmě v jistém smyslu událostí — nejen Slunce, ale i každý kámen se koneckonců skládá z řady elektrických nábojů. Rozlišení událost — existent je výplodem čistě selského rozumu, „obecného smyslu“ („commonsense“), utvářeného našimi kulturními kódy. To jimi jsou události „naturalizovány“ v existenty: například slovo „pěst“ je v angličtině substantivum, proto o ní uvažujeme jako o objektu — v jiných jazycích jde o sloveso, a tedy o událost. Narativní analýza se zakládá na lidové, nikoli vědecké fyzice.
- 2 Viz například Alan Casty, *The Dramatic Art of the Film*, New York 1971, kap. 4, 5, 6, 7, 11, 12; Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, Berkeley a Los Angeles 1965; Noël Burch, *Theory of Film Practice*, New York 1973.
- 3 E. H. Gombrich skvěle vysvětlil tento jev v knize *Art and Illusion*, Princeton 1972 [česky: E. H. Gombrich, *Umění a iluze*, přel. M. Tůmová, Praha 1985, pozn. překl.] a v dalších pracích.
- 4 William Golding, *Pán much*, přel. H. Kovályová, Praha 1968, s. 128. Pozn. překl.
- 5 Virginia Woolfová, *Paní Dallowayová*, přel. V. Dvořáčková, Praha 1975, s. 150n. Pozn. překl.
- 6 Tamtéž, s. 37. Pozn. překl.
- 7 Thomas Hardy, *Neblahý Juda*, přel. M. Staňková, Praha 1975, s. 17. Pozn. překl.
- 8 „Butor vysvětluje: ‚Jako může každé uspořádání časových úseků uvnitř narativu nebo hudební skladby [...] existovat pouze díky suspenzi obvyklého času čtení či poslouchání, tak zase všechny prostorové vztahy postav či příhod, o nichž se mi vypravuje, ke mně mohou proniknout pouze prostřednictvím vzdáleností, které udržují vzhledem k místu, jež mne obklopuje.‘“ Citováno z F. Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, Paříž 1970, s. 25n (původně in: Michel Butor, „L'Espace du roman“, *Répertoire* II, 43). [Překlad do angličtiny pořídil Seymour Chatman. Pozn. překl.]
- 9 Gustave Flaubert, *Paní Bovaryová*, přel. M. Jirda, Praha 1957, s. 23. Pozn. překl.
- 10 W. J. Harvey, *Character and the Novel*, Ithaca 1966, s. 95.
- 11 Charles Dickens, *Ponurý dům*, přel. E. a T. Tilschovi, Praha 1980, s. 9 a 10. Pozn. překl.
- 12 Doris Lessingová (1919) — anglická prozaička. Česky vyšel například román *Tráva zpívá* (1974) nebo povídkové soubory *Hra s tygrem* (1966), *Muž a dvě ženy* (1970). Pozn. překl.
- 13 Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paříž 1967, s. 70.
- 14 William F. Thrall a Addison Hibbard, *A Handbook to Literature*, New York 1936, s. 74—75. W. J.

- Harvey (*Character and the Novel*, s. 192) poznamenává: „Moderní kritika celkem vzato odsunula zpracování postavy na okraj pozornosti, věnovala jí nanejvýš zdvořilostní a letmé pokývnutí a častěji ji považovala za nemístnou a matoucí abstrakci. Stále se objevuje řada ‚studií o postavě‘, které jen slouží této nevráživosti za snadný terč. Chci-li svým studentům doporučit nějaké poučení a solidní obecné pojednání o fikční postavě, je toho relativně málo, nač je mohu odkázat, od více než třicet let starého, ošidně nenáročného pojednání o tomto tématu u E. M. Forstera.“
- 15 Charakter — prozaický žánr anglické a francouzské literatury zejména 17. století, jehož prototypem byly *Povahopisy* řeckého filozofa Theofrasta (371—287 př. Kr.) (česky: Theofrastos, *Povahopisy*, Praha 1925). Šlo o stručný popis individuálního (všetečka, parádník) nebo společenského typu (venkovský balík, starožitník), případně místa (hospoda, kavárna). Podoba charakteru se později proměnila směrem k eseji. K nejznámějším souborům patří *Characters* Sira Thomase Overburyho (1581—1613) z roku 1614 a *Les Caractères* Jeana de La Bruyère (1645—1696) z roku 1688 (česky: *týž, Charaktery aneb Mravy tohoto století*, Praha 1972). *Pozn. překl.*
- 16 M. H. Abrams také setrvává u „lidí“: „Osnova (plot) je systém akcí (actions), zobrazených v dramatickém či narativním díle; postavy jsou lidé, obdařeni specifickými morálními a dispozičními vlastnostmi, kteří udržují v chodu dění (action) [...] Sféru ‚postavy‘ lze postupně rozšířit i o myšlení a promluvy, jimiž se projevuje, a rovněž o fyzické akce motivované povahou osoby.“ (*A Glossary of Literary Terms*, New York 1958, s. 69) Je udivující se dozvídat, že fyzické činy (actions), myšlení a promluvy jsou součástí postavy (character) spíše než činnosti postavami vykonávané. Ale ještě politováníhodnější je lehkost, s níž autor odbývá postavy jako „lidí“ či „osoby“, když současně tak samozřejmě trvá na umělém a konstruovaném charakteru dějové osnovy („systém akcí“).
- 17 Aristotelés, *Poetika*, přel. M. Mráz, Praha 1996, s. 61 (1448a).
- 18 O. B. Hardison, L. Golden, *Aristotle's Poetics*, Tallahassee 1981.
- 19 Anglické „action“ zde překládáme podle kontextu buďto jako „jednání“, nebo jako „činy“, někdy též jako „děj“, respektive „akce“. Výraz „plot“ většinou jako „děj“, v některých případech jako „(dějová) osnova“ (což je náhrada za nevyhovující, byť běžně užívaný termín „zápletka“). *Pozn. překl.*
- 20 Tamtéž, s. 4 a 82. Primát jednání (action) Aristotelés v celé *Poetice* opakovaně zdůrazňuje. Například v šesté kapitole přirovnává osnovu děje (plot) k „celkovému plánu malby“ a povahu k „barvám“, které vyplní prázdná místa. (Ale i perokresby by postačily.) Malba tvořená pouze barvami, by byla stejně neuspokojivá, „jako kdyby [malíř] namaloval skutečný obraz pouze bílými čarami“ (české vydání: Aristotelés, *Poetika*, cit. dílo, s. 71 [1450b] *Pozn. překl.*)
- 21 Aristotelés, *Poetika*, cit. dílo, s. 61 (1448a). *Pozn. překl.*
- 22 O. B. Hardison, L. Golden, cit. dílo, s. 5 a 83. V protikladu k jiným komentátorům Hardison poznamenává, že „dobrot a špatnost nemohou být, přísně vzato, vůbec součástí povahy“. Obývají „jakousi zemi nikoho“ mezi dějem (plot) a povahou (character).
- 23 Aristotelés, *Poetika*, s. 70 (1450a). *Pozn. překl.*
- 24 O. B. Hardison, L. Golden, cit. dílo, s. 199.
- 25 Tamtéž, s. 203.
- 26 Tamtéž, s. 204.
- 27 Vladimír Jakovlevič Propp, *Morfologie pohádky a jiné studie*, přel. M. Červenka, M. Pittermannová, H. Šmahelová, Jinočany 1999, s. 26n. *Pozn. překl.*
- 28 Boris Tomaševskij, *Teorie literatury*, přel. R. Štindlová, Praha 1970, s. 145. *Pozn. překl.*
- 29 Tamtéž, s. 148. Barthes poznamenává, že Tomaševskij později toto své krajní stanovisko zmínil, srov. Roland Barthes, „Introduction à l'analyse structurale des récits“, *Communications* č. 8, 1966, s. 16. [Česky: „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, in: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, přel. P. Kyloušek, Brno 2002, *pozn. překl.*]
- 30 Claude Bremond, „Le message narratif“, *Communications* č. 4, s. 15 (přetištěno in: *týž, Logique du récit*, Paříž 1973).
- 31 Tzvetan Todorov, „Lidé-příběhy“, in: *Poetika prózy*, přel. J. Pelán a L. Valentová, Praha 2000, s. 127. *Pozn. překl.*
- 32 Tamtéž, s. 131.
- 33 Roland Barthes, „Introduction à l'analyse structurale des récits“, cit. dílo. Chatmanův překlad pasáží Barthovy studie se odchyluje od překladu Petra Kylouška, který zde pro srovnání uvádí: [...] *na jedné straně tvoří postavy (at už je nazýváme dramatis personae či aktanty) nezbytnou popisnou úroveň, mimo níž jsou zápisy „drobných“ jednání nesrozumitelné, takže je možno říci,*

- že na světě neexistuje jediné vyprávění bez osob nebo aspoň bez činitelů. Avšak [...] tito velmi početní „činitelé“ nemohou být ani popsáni, ani klasifikováni jako „osoby“ buď proto, že „osobu“ považujeme za formu čistě historickou, omezenou na některé druhy [...] nebo proto, že osoba je vždy jen kritickou racionalizací, kterou naše doba vnucuje čistě narativním „činitelům“. Srov. Roland Barthes, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, cit. dílo, s. 29. Pozn. překl.
- 34 Roland Barthes, „Introduction à l'analyse structurale des récits“, cit. dílo. Tato pasáž je jakousi koláží vytržených vět z článku Rolanda Barthesa. Pokud budeme vycházet z překladu Petra Kylaška, vypadala by zhruba takto: „Bremond, Todorov a Greimas správně definují postavy podle jejich účasti na určité oblasti jednání, přičemž tyto oblasti nejsou početné, jsou typické a lze je utřídit“ a že problémy těchto pojetí (neschopnost vypořádat se s „velikým počtem vyprávění“, obtíže s vysvětlováním „množství účastí, jakmile je analyzujeme v pojmech perspektiv“ „a [rozdrobení] systému postav“) sice „nejdou ještě uspokojivě řešeny“, ale jednotlivé „postupy mohou být rychle sladěny“. Srov. Roland Barthes, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, cit. dílo, s. 30 a 31. Pozn. překl.
- 35 Roland Barthes, *S/Z*, New York 1970, přel. R. Miller, s. 17. (Český překlad podle: S. Rimmon-Kenanová, *Poetika vyprávění*, přel. V. Pickettová, Brno 2001, s. 44.) Užití termínu „sém“ je v několika ohledech problematické. Sém v hjelmslevovsko-greimasovské teorii odpovídá tomu, čemu americká jazykověda obvykle říká „elementární sémantický rys“, tj. jednotlivá složka celkového významu slova. Například slovo (anebo v Greimasově terminologii „sémantém“) „hřibě“ se skládá alespoň ze dvou sémů — /mladý/ a /koňský/ (nikoli z fonetické složky [mladi:], která se objevuje například ve slově „mladými“, nýbrž ze složky sémantické, kterou najdeme také ve slovech „chlapec“, „tele“, „kuře“ atd.). Barthes aplikuje pojem metaforicky na postavu, aniž přesně vysvětlí proč. Pojímání „rysů“ jakožto „sémů“ a ne prostě jako „rysů“ či „charakteristik“ implikuje, že jsou součástí nějakého „smysluplného celku“. Je však postava skutečně v nějakém smyslu „sémantém“? „Sém“ je spíše jednotkou obsahu než jednotkou výrazu, a domnívám se, že to, co se v narativu „míní“ rysem, je do jisté míry komponent jedinečného referentu vlastního jména (o němž Barthes plodně pojednal — viz níže). A konečně, proč by měl „sém“ odkazovat pouze k existencím a ne též k událostem (prvkům Barthesova „akčního“ kódu)? Narativní akci lze dekomponovat naprosto stejným „sémickým“ způsobem: „darovat někomu knihu“ můžeme rozložit na /předat/ + /vzdát se vlastnictví/ + /pocítit/ atd. Není tedy jasné, zda je tento termín narativní analýze prospěšný.
- 36 Tamtéž, s. 67. Americký překladatel Richard Miller ještě více zamotává už tak obtížný text, když překládá francouzské *traits* jako „figury“. Ale „figura“ je v poslední části téhož oddílu spíše něco jako „dočasná osobnostní vlastnost“, „role“ či „postoj“. Skutečně, může to být právě aktantní (*actantiel*) prvek, to, co v dané chvíli vyžaduje děj (*plot*), co však není postavě nutně vlastní. Barthes píše: „Figura je naprosto odlišná: nejde o kombinaci sémů soustředěných v nějakém zákonném Jménu, ani ji nemůže zahrnout biografie, psychologie nebo čas. [...] Jako figura může postava oscilovat mezi dvěma rolemi, aniž toto oscilování cokoli znamená. [...] A tak dítě-žena a vypravěč-otec [...] mohou předčít královnu-ženu a vypravěče-otroka.“ (*S/Z*, s. 68). Figura je „symbolická idealita“ (označovaná v *SYM* kódu) narozdíl od (podle všeho) „sémantické reality“ postavy. Tato koncepce vzdaluje pozdějšího *trait*-Barthesa mladšímu *actantiel*-Barthesovi a jeho teorii umožňuje vyrovnat se s bohatšími narativy.
- 37 Tamtéž, s. 92.
- 38 Přednáška J. M. Camerona „Poetry and Dialectic“, in: *The Night Battle*, London 1962. (Citováno v David Lodge, *The Language of Fiction*, London 1967, s. 39).
- 39 Golden a Hardison, cit. dílo, s. 122.
- 40 Samuel Johnson (1709—1784) — anglický literární kritik, lexikograf, esejista a spisovatel, představitel pozdního klasicismu. Autor proslulého *Slovníku anglického jazyka* (1755) a souboru životopisů 52 básníků *The Lives of Poets*, nejvýznamějšího anglického literárněkritického díla 18. století. Jeho život zachytil jeho přítel, esejista a básník James Boswell (1740—1795) v patrně největší anglicky psané biografii *Život Samuela Johnsona* (1. anglické vydání 1791, česky 1930). Pozn. překl.
- 41 Percy Lubbock, *Craft of Fiction*, New York 1929, s. 4.
- 42 Srov. Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore 1974, s. 283: „Pravdivost tohoto poznatku je potvrzena zkušeností, kterou má mnoho lidí ze sledování filmu natočeného podle nějakého románu. Při čtení *Toma Jonese* neměli možná nikdy jasnou představu, jak tento hrdina skutečně

vypadá, když ho ale vidí ve filmu, někteří z nich patrně řeknou: ‚Takhle jsem si ho nepředstavoval.‘ Vtip je v tom, že čtenář *Toma Jonese* si dokáže tohoto hrdinu sám pro sebe virtuálně vizualizovat, a tak si jeho obrazotvornost uvědomuje ten obrovský počet možností. V okamžiku, kdy jsou tyto možnosti zúženy do jednoho úplného a nezměnitelného obrazu, obrazotvornost je ochromena a my máme pocit, že jsme byli jaksi podvedeni. To je snad až přílišné zjednodušení tohoto procesu, jasně však ilustruje živé bohatství potenciálu, které plyne ze skutečnosti, že hrdina románu musí být vykreslen a nelze ho vidět. Nad románem musí čtenář používat svou imaginaci k syntéze informací, jež mu byly dány, a tak je jeho představa současně bohatší i soukromější. U filmu se musí omezit na pouhé fyzické vnímání, a tak cokoli si pamatuje ze světa, který si představoval, je krutě zrušeno.“ Ze stejného důvodu odmítal Flaubert dát souhlas k ilustrování svých knih: „Nakreslená žena vypadá jako určitá žena — a dost. Myšlenka je tím ohraničená, naplněná a každá další věta je zbytečná.“ (Dopis Ernestu Duplanovi, cituje Ricardou, in: *Problèmes*, cit. dílo, s. 79.) [Česky: Gustave Flaubert, *Dopisy*, přel. J. Konůpek, Praha 1971, s. 311. Pozn. překl.]

- 43 James Joyce, *Dubliňané*, přel. Z. Urbánek, Praha 2000, s. 35. Pozn. překl.
- 44 *Dictionary of Philosophy*, Ed. Dagobert Runes, Totowa, N. J. 1975, s. 230. „Osobnost“ je tu patrně chybně místo „osoba“: slovník nám říká, že „osoba“ znamená „konkrétní jednotu činů“. To nás zavazuje k radikálně behavioristickému pohledu, který by snad uspokojil Aristotela nebo formalisty a strukturalisty, který však z výše uvedených důvodů není vhodný pro otevřenou teorii vyprávění.
- 45 Tamtéž, s. 288.
- 46 J. P. Guilford, *Personality*, New York 1959, cituje E. L. Kelly, *Assesment of Human Characteristics*, Belmont 1967, s. 15. Některé další definice: „Konzistentní a stálé způsoby adaptace jednotlivce na okolí [...]“ (Gordon W. Allport a Henry S. Odbert, *Trait-Names: A Psycholexical Study, Psycholexical Monographs*, svazek 47, Princeton 1936, s. 26.); „Jednotka či prvek, který je nositelem distinktivního chování člověka [...]“ (Allport, „What is a Trait of Personality?“, *Journal of Abnormal and Social Psychology* č. 25, 1931, s. 368); „Osobní dispozice [...] integrované systémy jednacích tendencí, které zahrnují morální jednotky celkové struktury osobnosti“, „trvalé předpoklady k akci obecného řádu [...] kortikální, subkortikální či postojové dispozice mající schopnost zastavovat nebo usměrňovat zvláštní fázové reakce. [...] Mezi rysy [...] patří dlouhodobé sklony a postoje, jakož i takové proměnné, jakými jsou ‚percepčně-reaktivní dispozice‘, ‚osobní konstrukty‘, ‚kognitivní způsoby‘ [...]“ (Gordon W. Allport, „Traits Revisited“, in: *The Person in Psychology*, Boston 1968, s. 43 a 48); „Pojmová vlastnost nebo definice reakční přirozenosti jednotlivce [...] pozorovatelná [skrze] ty charakteristiky, (1) které společnost považuje za dostatečně důležité pro to, aby je identifikovala a pojmenovala a (2) které jsou považovány za výraz či projev konstitutivní přirozenosti ‚jednotlivce‘, tj. které charakterizují daného jednotlivce a odlišují ho od jeho druhů [...], [ať už jsou] co do původu vrozené či nabyté.“ (H. A. Carr a F. A. Kingsbury, „The Concept of Traits“, *Psychological Review* č. 45, 1938, s. 497)
- 47 Gordon W. Allport, „What Is a Trait of Personality?“, cit. dílo.
- 48 Gordon W. Allport a Henry S. Odbert, *Trait-Names*, cit. dílo, s. 2.
- 49 Tamtéž, s. 5.
- 50 Tamtéž, s. 6. Například A. P. Weiss popírá, že by existoval nějaký takový rys jako je třeba shovívavost: „Ze senzomotorického hlediska jsou všechny tyto akce [domnělé příklady ‚shovívavosti‘] rozdílné.“ Neboli, jak nominalistické stanovisko formulují Allport a Odbert: „Název rysu [...] pokrývá některé vnímané podobnosti v jednání, ale to, že vnímáme podobnost [...] znamená často jednoduše neschopnost vnímat analyticky.“
- 51 *Trait-Names*, cit. dílo, s. 8.
- 52 Tamtéž, s. 17.
- 53 Tamtéž. Allport a Odbert citují z *The Advancement of Learning*, Kniha VIII, kap. 3., s. 4 a z *The Science of Character*, s. 1.
- 54 Allport a Odbert sestavili na základě *Webster's Unabridged Dictionary* seznam 17 953 jmen rysů. Rozdělili je do čtyř skupin (s. 38): I. „neutrální výrazy označující možné relevantní rysy“ (například „úsečný“, „roztržitý“, „střídmý“) nebo II. „výrazy primárně popisující dočasné nálady a činnosti“ (například „nepozorný“, „zaujatý“ [něčím], „zahanbený“); III. „zatížené výrazy vyjadřující společenské nebo charakterové soudy o osobním chování nebo označující působení na druhé“ (například „abnormální“, „poutavý“, „absurdní“, „přijatelný“; viz Allportovo vyloučení „morálních

- vlastností“ v odstavci šest jeho výše uvedeného seznamu vlastností rysů); IV. různé: „označení tělesného stavu, duševních schopností a vývojových podmínek; metaforické a neurčité výrazy“ („zdatný“, „nevyvinutý“, „drsný“, „svrchovaný“).
- 55 I. A. Richards, „Poetic Process and Literary Analysis“, in: *Style in Language*, New York 1960.
- 56 Barthes pokládá tuto přítomnost jednotek narativu za jakousi tajemnou fatu morgánu: „Používáme tu katalogu nikoli ve smyslu nějakého seznamu, paradigmatu, které je třeba rekonstruovat [tj. ono již je konstituováno]. Tento katalog je perspektivou citací, fatou morgánu struktur. Známe pouze jeho odchylky a návraty, jednotky, které z něj vzešly (ty sepisujeme), jsou vždy samy sebou, vybočeními z textu, značkou, znakem virtuální odchylky směrem ke zbytku katalogu (Únos referuje ke každému únosu, který kdy by napsán). Jsou množstvím fragmentů něčeho, co bylo vždy už přečteno, viděno, učiněno — katalog je potom stopou, která zůstává na hladině za tímto už.“ (*S/Z*, cit. dílo, s. 20)
- 57 Percy Lubbock, cit. dílo, s. 7. Kenneth Burke píše o genezi vzorových rysů v „*Lexicon Rhetoricae*“, in: *Counterstatement*, Berkeley 1968, s. 152.
- 58 Barthes cituje analogickou hudební poznámku Nicolase Ruweta: „prvky [...], které zůstávají konstantní po celou hudební skladbu“. Srov. R. Barthes, „Introduction à l'analyse structurale des récits“, cit. dílo, s. 249. [Česky: týž, *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, cit. dílo, s. 21. *Pozn. překl.*]
- 59 Roland Barthes, *S/Z*, s. 190—191. [Český překlad, kromě posledních dvou vět, podle: S. Rimmon-Kenanová, *Poetika vyprávění*, přel. V. Pickettová, Brno 2001, s. 47. *Pozn. překl.*]
- 60 E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth 1962, s. 75. [Vycházíme ze slovenského překladu: E. M. Forster, *Aspekty románu*, přel. E. Šimečková, Bratislava 1971, s. 69—70, *Pozn. překl.*]
- 61 Roland Barthes, *S/Z*, cit. dílo, s. 92.
- 62 A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, New York 1955, s. 185.
- 63 Tamtéž, s. 187.
- 64 Literární časopis založený roku 1932 v Cambridgi L. C. Knightem a Donaldem Culverem a až do svého zániku v roce 1953 redigovaný hlavně manželi Leavisovými. Při studiu literatury autoři kladli důraz na „přísn[ou] vědeck[ou] analýz[u] a ukázněnou pozornost vůči ‚slovům na stránce‘“, neboť toto pojetí „bylo podle nich nejrelevantnější vzhledem k duchovní krizi moderní civilizace [...] V literatuře [...] byl prý životadárny cit pro tvůrčí užití jazyka stále zjevný, na rozdíl od zdegenerované kultury a přízemního, znehodnoceného jazyka ‚masové společnosti‘“. Srov. T. Eagleton, *Úvod do literární teorie*, přel. P. Onufer, Praha 2005, s. 51. Dalšími přispěvateli časopisu byli například I. A. Richards, D. W. Harding. *Pozn. překl.*
- 65 Ronald Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto 1953, s. 16.
- 66 Postava je „něco víc než jen výtvar jazyka či funkce v celkovém kontextu hry. Je to ten druh člověka, který by v takové a takové situaci jednal tak a tak“ — tento typ poznámek neustále pronášíme v reálném životě, když probíráme něčí povahu. Připouštíme-li je u shakespearovské postavy, pak jsou ještě oprávněnější v případě rozsáhlejších románových děl. Jelikož má romanopisec více času i prostoru, může vytvořit situaci, která potvrdí toto ‚jednal by tak a tak‘ v naší reakci. Ve skutečnosti může učinit ještě víc; může nám také, jak jsme viděli, nechat dost prostoru k úvahám a k vytvoření jiných situací, než jsou ty, které v románu skutečně existují. Jinými slovy, někdy můžeme oprávněně předpokládat autonomii postavy a dílo může skýtat regulérní prostor pro nějaký druh spekulace a vyvozování, imunní vůči antibradleyovskému kritickému útoku. Taková spekulativní aktivita pro nás může tvořit značnou část bytí postavy.“ (W. J. Harvey, *Character and the Novel*, Ithaca 1966, s. 204—205.)
- 67 Kurt Vonnegut, *Jatka č. 5*, přel. J. Kořán, Praha 1973, s. 12. *Pozn. překl.*
- 68 André Gide, *Vatikánské kobky*, Přel. J. Pospíšil, Praha 1967, s. 21. *Pozn. překl.*
- 69 *Focus on Hitchcock*, ed. Albert J. La Valley, New York 1972, s. 43.
- 70 James Joyce, cit. dílo, s. 36. *Pozn. překl.*
- 71 Tamtéž, s. 37.
- 72 Robert Liddell, *A Treatise on the Novel*, London 1947, kap. 6.
- 73 Roland Barthes, „L'Effet du réel“, *Communications* č. 11, 1968, s. 88. [Překlad do angličtiny pořídil Seymour Chatman. *Pozn. překl.*]. Kenneth Burke říká něco podobného, považuje však zabývání se deskripcí pro ni samu za „chorobu“ narativní formy. (týž, *Counterstatement*, s. 144)