

Postava-definice a postava-hypotéza

Subjekt literární postavy jako typ interního subjektu literárního díla může být předmětem výzkumů nejrůznějšího druhu od způsobu prezentace postavy v textu přes vztah vypravěče a postav, postavy a syžetu, postavy a kompozice, postavy a žánru až k typologii postav. Pokusíme se v této a následující kapitole zkoumat všechny tyto vztahy a aspekty, proměny poetiky postavy prizmatem jediného aspektu - modu neboli způsobu bytí postavy, na němž podle našeho názoru závisejí nebo s nímž alespoň souvisejí vztahy a aspekty ostatní.

O modech se mluvilo nejprve pouze v lingvistice v souvislosti se slovesným způsobem a s promluvou, modalizovanou či nemodalizovanou, jinými slovy zpochybňující a nezpochybňující. Později se na tomto základě začínají rozlišovat dva románové typy - román-definice a román-hypotéza.¹ Podobná typologie ve sféře postav, uvažování o způsobu, jakým je postava konstituována v promluvě, se potom jeví už jako logický důsledek spojení a aplikace obou teorií: mezi modelem promluvy, vyprávění (románu) a modelem postavy nepochybně existuje přímá vazba (analogicky pak i mezi modelem promluvy a časem a prostorem zobrazeným v díle). Zkoumajíce modus postavy, budeme tudíž současně zkoumat modus vyprávění a žánru, prostoru a času. Zaměření na modalitu postavy není nahodilé, při volbě tohoto pohledu vycházíme z přesvědčení, které by studie měly potvrdit či vyvrátit, že právě ve sféře modalit se v literatuře dvacátého století odehrávají velmi výrazné posuny.

Pokusme se nejprve podat předběžnou, hypotetickou definici postavy. Postava jako nositel děje, myšlenky, ideologie, jako funkce textu představuje v literárním díle typ subjektu budovaný prostřednictvím vypravěče či bez jeho prostřednictví v sérii výstupů a promluv, zmínek o ní, tedy v toku explicitních a implicitních informací. „Zachycení její řeči, činů, vnějších rysů, vnitřních stavů, vyprávění o událostech spjatých s postavou, autorská analýza - to všechno se postupně vrství, tvoříc určitou jednotu, fungující v rozmanitých dějových situacích. Formálním příznakem této jednoty je již samo jméno jednající osoby.“² Subjekt postavy je v díle textovou analogií člověka, skutečného nebo smyšleného.³ Je nositelem určitých vlastností, stavů a činností, především však individuálního vědomí (a to i v těch případech, kdy nám není v textu zjeveno nebo kdy je potlačeno), konstituujícího se ve

vztahu k druhým, ke světu, k objektu. Podstatnou vlastností subjektivity postavy pak je, že bývá tvořena vždy zvnějšku (a to i tehdy, když se jedná o ich-formu a vnitřní monolog), jako *druhý*, *ne-já*. Právě tato distance subjektu postavy od subjektu autora umožňuje pojmut postavu jako jednotný, koherentní a završený celek. Jednotou se tu míní určitá soudržnost určení postavy, vnitřní nerozpornost jejího charakteru i jednání, které probíhá v souladu s tímto charakterem a původním „zadáním“. Takováto jednotná postava je obrazně řečeno uhnětena z jednoho kusu, nejeví známky složenosti.

Řekli jsme, že podobná jednota plyne především z autorovy distance od postavy jako druhého, *ne-já*; postavě na rozdíl od autora nescházejí momenty završenosti (je tu např. možnost završit v textu její osud⁴). V tomto smyslu je postava pro autora vlastně objektem. Jestliže je však postava vzhledem k tvořicímu autorskému subjektu (tedy v čase geneze díla) objektem, přestává jím podle Bachtina být v završeném literárním díle - v „estetické činnosti“, v níž se na rozdíl od činnosti poznávací vždy setkávají dvě vědomí, „vědomí autora (já) zahrnuje vědomí hrdiny - druhého“.⁵ Nemožnost autorského subjektu uchopit a završeným způsobem v díle pojmut vlastní „já“ vede podle Bachtina k projekci autora do druhého, do postavy. Problém různé míry tohoto projektování do druhého postavy od obrazu autora, zdánlivě totožného s autorem díla, který nalézáme v autobiografické *ich-formě*, až po postavu, která nemá s autorem nic společného, ponecháváme zatím stranou.

Shrneme-li, postava je tedy souborem informací, dynamickou složkou textu, druhým (subjektem druhého). A dodejme, že je také *znakem*, dynamickým znakem. Tímto znakem je bez ohledu na dobu, v níž dílo vzniklo, tj. její znakovost není podle našeho soudu spjata jen s určitou etapou v literárním vývoji a s určitými literárními žánry, v nichž byla její znakovost rozpoznána nejdříve, nýbrž je její konstantní charakteristikou. I když není sporu o tom, že se znakovost postavy proměňovala a že určité její typy byly spojeny s jistými žánry, zásadně však nikdy, ani tam, kde se jednalo o takzvaný charakter či „psychologickou“ postavu, neztrácela postava svůj znakový charakter. K tomuto poznatku dospěli ve dvacátých letech formalisté, ale jejich názor byl na řadu desetiletí zatlačen psychologizujícími a sociologizujícími teoriemi, s jejichž ideálem živé postavy, postavy jako ze života se ideou znakovosti nesnášela.⁶ L. Vygotskij, korigující názory formalistů, předkládá v *Psychologii umění* (1925) své pojetí dynamického hrdiny jako svého druhu „ply-

nutí či události"⁷. Doménou dynamického hrdiny je podle Vygotského drama, ale podobná charakteristika podivuhodně přiléhá například k postavám Joyceovým, k postavě-hypotéze jako takové, „plynouce“, „proudící“ textem v podobě své promluvy.

Jakým způsobem funguje literární postava jako znak? Její signifiant (označující) tvoří veškeré explicitní údaje o její podobě, chování, činech, dále její jméno, řeč; signifié (označované) může být v díle obsaženo explicitně (vypravěčovo hodnocení postavy, tzv. abstraktní charakteristika), ale častěji, zejména v próze dvacátého století, je tu přítomno pouze jako potenciální význam, který se čtenář pokouší nalézt ve své interpretaci. U tradiční realistické postavy, neopakovatelné, individualizované, nemůže prakticky nastat situace, v níž by dvě postavy měly totéž signifiant (ani u postav dvojnáků), rozdílné musí být i jejich signifié - význam, který se autor snaží co nejpevněji stanovit. Tato pevnost je ovšem relativní, v rozdílných čtenářských a jiných interpretacích se hroutí i zdánlivě tak stabilní postava, jakou je Gončarovův Oblomov, a v tomto smyslu je tedy i každá postava-definice vlastně postavou-hypotézou. Nicméně v díle samém se s touto významovou otevřeností nepočítá, nejsou v něm znaky, které by čtenáře k hypotetickému chápání postavy vybízely, které by je programovaly.

Jinak je tomu u postav-hypotéz. Jejich signifié je otevřené přímo v díle, postava může nejen pro čtenáře, ale i pro ostatní postavy v díle nabývat různých významů, přičemž tato její otevřenost je součástí autorské strategie a často se v díle tematizuje. Množství potenciálních významů u postav-hypotézy vytváří jakousi asymetrii postavy jako jazykového znaku. Opíráme se v této pasáži o saussurovské pojetí znaku, které bylo dvojčlenné - znak v něm je chápán jako jednotka složená z nositele významu a významu. Paralelně se vyvíjelo jednočlenné pojetí: znak je chápán jako pouhý nositel významu, který je k znaku přiřazován až v procesu sémiozy, v němž teprve předmět nebo jev vystupuje jako znak, nabývá povahy znaku.⁸ Jestliže dvojčlenné pojetí se nám zdá vhodnější uplatňovat zejména u schematizovaných typů v rámci postav-definic, dynamické pojetí znaku, spjaté se jménem Ch. S. Peirce a zdůrazňující úlohu vnímatele, přiléhá lépe k postavě-hypotéze. Některé postavy vstupují do díla jako hotové, dvojčlenné znaky (tipi fissi), jiné své znakovosti nabývají v procesu sémiozy v textu a čtenářské interpretaci, další sice rovněž procházejí tímto procesem, ale ten zůstává neukončen, význam je otevřený.

Zatímco znakovost tedy pokládáme za stálou charakteristiku postavy, ostatní pojmy, s nimiž v souvislosti s postavou obvykle pracovala literární historie, se nám jeví jako historické. To platí především o pojmu *charakter* a o pojmu *jednota postavy*, s ním úzce souvisejícím. Tyto pojmy se vynořují teprve v novověku. Podle H. Markiewiczze signalizovala změnu v teoretickém pojetí postavy, až do té doby v podstatě pojímané v její služebnosti, podřízenosti fabuli (Aristotelova Poetika), Lessingova Hamburská dramaturgie.⁹ Právě v ní nalezl významné místo pojem charakteru, založený především na stabilitě.¹⁰ Charakter, bohatý, individualizovaný, vykazující stabilitu v proměnlivosti, je podle Hegela centrem ideálního uměleckého díla (Estetika). Tento názor se rozšířil v devatenáctém století v těsném sepětí s realistickou literaturou, pro kterou se zdál absolutně platný. Úvahy o charakteru nicméně pokračují s určitými posuny i v našem století. M. Bachtin označuje za charakter „takovou formu vztahu hrdiny a autora, jejíž úlohou je vytvořit totalitu hrdiny jako determinované osobnosti, přičemž tato úloha je podle něho základní“.¹¹

Na tomto místě se naskýtá otázka, zda je jednota vskutku konstantním atributem postavy a máme-li tedy v literatuře co činit pouze s takzvanými charaktery? Vnímáme-li literaturu v její žánrové a historické šíři, přesvědčíme se snadno o opaku. Z tohoto hlediska člení literaturu především hranice žánrová. Bachtin de facto v rozporu se svou ideou jednoty postavy staví proti sobě epos a román právě na základě odlišného pojetí člověka, tedy postavy (dovršenost, vnějškovost, explicitnost, totalitu člověka v eposu klade proti nesouladu mezi vnitřním a vnějším člověkem, tj. člověkem pro sebe samého a člověkem viděným očima druhých, ambivalentnosti, diskontinuitě člověka v románu) - tj. vnímá román jako žánr, kterému je vlastní taková poetika postavy, o které zde mluvíme jako o postavě-hypotéze. Jestliže postavu-definici v její vyhraněné podobě můžeme charakterizovat jako beze zbytku vysvětlitelnou, explicitní, plně v textu determinovanou, pak postavu-hypotézu charakterizujeme jako vysvětlitelnou jen částečně, nezcela explicitní, neúplně determinovanou. Bachtin ovšem svou tezi o charakteru člověka v románu dále koriguje a upřesňuje, když sleduje vývoj od neměnného, sebeidentického, završeného hrdiny v řeckém dobrodružném románu k individuálnímu, byť zároveň reprezentativnímu hrdinovi rytířského románu. S individualností proniká někdy do zobrazení postavy, jejího chování a jednání moment neočekávanosti, nevysvětlitelnosti, nedopovězenosti, ambivalence,

kteřé postavu-definici rozkládají, respektive posouvají ji směrem k postavě-hypotéze.

Náznaky takového posunu v některých středověkých dílech nicméně neznamenaly souvislý vývoj k postavě-hypotéze. Ten byl přerušen renesancí, ale především klasicismem s jeho požadavkem jednoty a koherence charakteru, který ovšem splňovaly pouze vysoké, vážné žánry; tam, kde se prosazovala parodující a komická promluva, bylo toto pravidlo porušováno (Molièrovi klasicisté vytýkali inkohherentnost postav). V románu se tehdy uplatňovala vesměs poetika postavy-definice, což souviselo mimo jiné s tím, že se jednalo o román výchovný a dobrodružný, v nichž hypotetičnost, zastřená identita postavy mohla být pouze výchozím, nikoli konečným stavem čtenářova poznání o postavě.

Sentimentalisticko-osvícenský a posléze romantický román znamenaly potom zásadní reakci na statut postavy v klasicismu, na její fiktivní jednotu. Obraz člověka se jednak *karnevalizoval*, jednak *subjektivizoval*. Subjektivizace tu spočívala v oslabení hranice mezi postavou (ústřední) a autorem, ale i mezi postavou a čtenářem, který se ocitá se svým spoluprodučováním rovněž mnohem blíž k postavě než dosud; setření těchto hranic vedlo k posílení subjektovosti postavy - hlavního hrdiny, na kterého vnímatel začíná reagovat jako na živého člověka. Oba procesy - karnevalizace a subjektivizace - mířily k rozkladu jednotné postavy, charakteru. Co je však důležité - ani v tomto okamžiku nezačal být vývoj poetiky postavy jednosměrný. V realistické próze nastal, byť na poněkud jiné úrovni, návrat k postavě-definici (při vší bohatosti charakterizace) v té její podobě, kterou představuje takzvaný *typ*. V realistickém typu, v němž se zobecňují a ilustrují určité individuální, především však společenské rysy a postoje, vždy převládá nejen obecnost nad individuálností, ale i objektovost nad subjektovostí (autor je od postavy krajně vzdálen, tvoří ji právě jako ryzí objekt, k němuž zaujímá zpravidla kritický vztah), završenost, jednota nad nezavršeností a inkoherencí. Přitom je tato postava-typ jakožto objekt maximálně určena, obklopena determinacemi všeho druhu - explicitními (autorská charakteristika, charakteristika jinou postavou, sebecharakteristika, prožitky, vzpomínky, chování) i implicitními (řečový styl postavy, autorský styl řeči o postavě, dialog, děj, prostředí a okolnosti děje).

Nová situace postavy se utváří se symbolismem, v české literatuře zhruba od devadesátých let. Tato léta můžeme podle Jaroslavy Janáčkové charakterizovat jako období nového pojetí subjektu, jeho účasti v životním dění. Proměňoval se románový hrdina, u něhož se akcentoval smyslový prožitek, hnutí duše a myšlenky. Proměna přitom poznamenala i prózu realistickou, díla prezentovaná jako obrazy skutečnosti. Jedním z projevů této proměny v těchto v podstatě tradičních dílech bylo vyostření napětí mezi subjektem (postavou) a objektem (prostorem, krajinou).¹² Neklid, proměnlivost, hledání, tápání - to jsou rysy a momenty, které postavu zbavují pevných kontur, z plastické, jednající, plně determinované a celistvé postavy začínají tvořit siluetu, pojetí postavy se blíží postavě-hypotéze. Paralelně s touto „tradiční“ prózou vznikala díla, v nichž zmíněný proces postoupil dál, jednota a završenost postavy braly zasvě v souboji s prostředím, které se začalo prosazovat jako svého druhu subjekt. Subjekt postavy se v naturalistických prózách ocital v pozici objektu, oběti drčené tímto personifikovaným prostředím ztrácejí svou individuálnost a celistvost. Máme tu před sebou objektivaci jiného druhu, než ve vztahu subjekt autora - subjekt/objekt postavy, kde byla výsledkem procesu tvorby, distance autora od postavy. Tato objektivace nastává v rámci vztahu prostoru, který se mění ve svého druhu subjekt, a postavy, která se mění ve svého druhu objekt. Dochází k ní nejen v mikrostruktuře textu (metaforizace a metonymizace), ale často i v syžetu - prostředí zvětňuje a zabíjí postavu.

Postupy hypotetizace, narušující statut postavy-definice, se v naturalistické próze objevovaly ještě jinak. Příkladem může být tvorba Karla Matěje Čapka Choda. Významné místo náleží z tohoto hlediska jeho románu Antonín Vondřejc (1917-1918). Předně se v něm setkáváme s autorským vypravěčem, jehož jazyk splývá s metaforickým jazykem zmařeného básníka Vondřejce. V systému postav se důsledně uplatňuje princip zdvojování (Vondřejc - doktor Freund, Mirza - Ada, Mirza - Anna, Anna - Iza, atd.), přičemž „dvojník“ je vždy nízkou, v různé míře groteskní variantou postavy. Vondřejc je v románu jedinou postavou „s nitrem“ (na ostatní postavy se vypravěč zevnitř nedívá), přičemž v řadě pasáží funguje jako postava-reflektor, tj. jako taková postava, jejímiž očima vypravěč nazírá příběh.

Důležité jsou v románu proměny vypravěčovy role. Náznorným příkladem takové proměny je text poznámky pod čarou ve 12. kapitole druhého dílu: „Když Vondřejcova báseň konečně vyšla - jeho úmrtím vydání značně po-

pohnáno - jeden z našich nejčilejších kritiků objevil, že motiv vzdálené podoby vyskytuje se v Grimmelshausenově Tulačce Ludmile /.../ Za básníka Živého zvonu sevillského dodatečně budiž konstatováno, že nikdy Grimmelshausena nečetl a že ho vůbec neznal.“¹³ Vypravěč, až dosud od postavy (jejího pohledu) zřetelně neoddělitelný, se v poznámce pojednou stylizuje do role „editora“. Právě tím dává najevo, že vyprávění, i když do něho proniká jeho distancovaný postoj k postavě, projevující se především zdůrazňováním groteskních momentů, je jinak vedeno sub specie Vondrejce, anebo lépe, že máme před sebou ambivalentní promluvu vševědoucího vypravěče, která zahrnuje Vondrejcovu vidění, ale zároveň paroduje sama sebe, svou vševědounost. Román je vlastně historií degradace subjektu (tvořivého subjektu - básníka), proměny tohoto subjektu v bytost manipulovanou - „fatální ženou“, dvojníkem, osudem. Tento proces proměny subjektu v objekt, k níž dochází v banalizované, zcizující se, zdvojující se, subjektu nepochopitelné realitě, je dovršen ve scéně, kdy se básník stává anonymní mrtvolou na pitevním stole. Můžeme konstatovat, že i když Antonín Vondřejc zůstává typem postavy-definice, celá řada momentů už v románu odkazuje k modalizované promluvě (střídání rolí vypravěče, hledisek vyprávění, zdůraznění objektovosti, manipulovanosti postavy).

K modalizované promluvě odkazují i parodicko-groteskní postupy, fungující především v rovině vyprávění (střídající se role vypravěče a jejich parodie). Jejich součástí je v románu také parodický vztah k typickým naturalisticko-symbolistním tématům a postavám: osud Antonína Vondrejce je svého druhu groteskní paralelou osudu Jana Maria Plojgara ze Zeyerova románu a Jordána z Mrštíkovy Santy Lucie - „románů ztracených iluzí“.¹⁴ Výrazněji než ve Vondřejcovi vyjádřil však Čapek Chod tento literárně přehodnocující postoj už v roce 1893 v Nejzápadnějším Slovanovi. Dílo se skládá ze tří kapitol - „romantické“, „realistické“ a „naturalistické“. V duchu těchto tří stylů v nich figuruje trojí varianta příběhu, postaveného na stále výrazněji degradovaném tajemství: z romantického snílka se stane úředník v zapadlé železniční zastávce, romantická povídka s tajemstvím a romaneto s racionální pointou se v poslední kapitole promění v naturalistickou povídku o ztrátě iluzí. Postava vystupující v trojí variantě příběhu je zcela evidentním případem postavy-hypotézy. V krajní podobě předvedl pak Čapek Chod postup variování a hypotetizace příběhu a postav v románu Větrník (1923). V rámci hry s románovým žánrem v něm s drsnou ironií nakládá s literárními

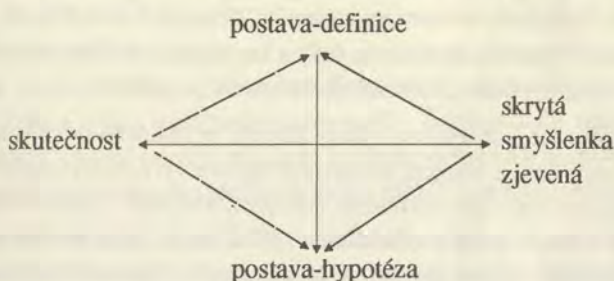
konvencemi, tradičním pojetím románového času a prostoru (jeho stvoření a pojmenování jsme svědky), se syžetem a pochopitelně s postavami; podává několikero variantu příběhu, pokleslého a groteskního, relativizuje „pravdu“ a zveřejňuje akt psaní, který se stává vlastním „příběhem“.

S Větrníkem, v němž se hypotetizační postupy v rámci Čapkova díla uplatnily nejvýrazněji, se ocitáme u problematiky takzvané sebereflexivní prózy, kterou se budeme v této kapitole zabývat později. Poznamenejme ještě, že dílo Čapka Choda je pozoruhodné jako doklad možné koexistence dvou poetik. Jestliže totiž Nejzápadnější Slovan a Větrník jsou příklady poetiky, pro niž je typický variační princip v rovině syžetu a hypotetičnost v rovině postav, Turbina a Vilém Rozkoč patří k poetice postavy-definice (i v nich se ovšem objevují prvky modalizované promluvy, střídání hledisek apod.). Pokud jde o Antonína Vondrejce a Kašpara Léna mstitele, ty se nalézají na rozhraní mezi oběma poetikami.

Vraťme se však k literatuře přelomu století. Právě tehdy v souvislosti s hnutím secese pronikaly, i když dlouho nerozpoznány, nevnímány literární kritikou a historií, prvky „tvořené“ skutečnosti, zliterárníující momenty do děl realistů a naturalistů. Lze je objevit nejen v dílech Čapka Choda a V. Mrštíka, ale dokonce i u K. V. Raise a v Holečkově idylické epopeji.¹⁵ Někdy jsme svědky křížení obou poetik - iluzivní a antiiluzivní (sebereflexivní): v nedokončených Mrštíkových Zumrech (1912), vykazujících znaky „obrazu ze života“, tedy iluzivního románu-skutečnosti, je tematizován autor (v iluzivním románu vždy „neviditelný“), charakter hlavních postav nevystává z promluvy vypravěče, ale rýsuje se v náznaku na základě mínění a domněnek jiných postav a odposlouchaných úryvků řeči.

Na první pohled by se z toho, co bylo dosud řečeno, mohlo zdát, že existuje přímý vztah mezi reálností a definičností, přiznanou fiktivností (antiiluzivností) a hypotetičností. Není však tomu tak. Postavy, které jsou údajně vzaty ze skutečnosti (jako např. řada postav ve Švejkovi, v Těsnohlídkově Kolonii Kutejsík, ve Vančurově Rozmarném létu aj.), předpokládají ve svém ztvárnění vždy určitou diferenci, nemohou být zcela skutečné už pro svou literární *zprostředkovanost*; literární postava svými obrysy vždy nějak přechází, nebo naopak zcela nepokrývá reálný předobraz, zůstává tedy vždy v té či oné míře hypotetická, i když je jejím předobrazem skutečná osoba. Dokladem toho je i fakt přesahující rámec díla, že se čtenáři, kteří se poznali v li-

terárních postavách, pokoušejí ve skutečnosti chovat nadále jako v románu, tj. de facto chtějí zrušit distanci mezi sebou a postavou (případ Kolonie Kutejsík). V Olbrachtově Nikolovi Šuhajovi se obraz skutečné osoby, prošlé ovšem už ve vědomí lidí médiem mýtu, tvoří z hypotéz o ní. (Čtenáře i literární historiky dodnes provokuje otázka historicity Švejka, která však, i kdyby byla zodpovězena pozitivně, neodstraní nejistotu o definičním či hypotetickém charakteru této postavy.) Naopak tam, kde před sebou nemáme postavy vzaté ze skutečnosti, postavy historické, nýbrž kde se jedná o postavy smyšlené, mohou mít právě tyto smyšlené postavy, o nichž nám vypráví vševědoucí vypravěč, v díle nezrelativizovaný, definiční charakter (v realistických a naturalistických románech), a to vlastně i tehdy, když se vypravěč k této smyšlenosti přiznává, ale přitom předstírá, že je jako své výtvořky beze zbytku zná. Moment nejistoty a hypotetičnosti vniká do literárního obrazu reality tedy jak tam, kde se tento obraz prohlašuje za skutečný, tak tam, kde neskrývá či přímo dává najevo svůj smyšlený původ. Rozdíl tkví ovšem pokaždé v míře a ve způsobu prezentování (zastírání) hypotetičnosti.



Ze schématu vyplývá, že existuje mnohem pevnější vazba mezi smyšlenkou a oběma možnostmi pojetí postavy než mezi takzvanou skutečností a těmito možnostmi: u postav vzatých jakoby ze skutečnosti vystupují totiž zřetelněji hypotetické, relativizující momenty, je ostřeji vnímán jejich modalizující posun. Ostatně ne náhodou nalézáme extrémně definiční pojetí postav v triviální, pokleslé literatuře (bulvárním románu všech typů), založené na ryze modelovém syžetu a modelových typech (smyšlenost je v ní marně maskována konvenčními výroky o postavách „vzatých ze života“ a „skutečném“ příběhu). Nejistota tu funguje pouze jako syžetotvorný, nikdy však jako výsledný stav významu (konec díla veškeré čtenářovy pochyby rozptýlí). Stejně je tomu i s identitou postavy, která může být dočasně zastřena jen

z hlediska jiných postav a čtenáře, ale z hlediska jejího tvůrce zůstává od počátku do konce nezpochybněna. Posun v pojetí postav směrem k hypotetičnosti a nejistotě, antiiluzivnost potom tento typ literatury od základu mění (Váchalův Krvavý román není triviálním románem, stejně jako jím není Ecovo Jméno růže, i když užívají jeho schémat). Podobný posun je velmi charakteristický. Nesetkáváme se s ním ve dvacátém století jen v literatuře, ale například i v komedii dell' arte. Postavy původní komedie dell' arte byly jednoznačné, měly pevné vlastnosti, které projevovaly v stabilizovaných situacích, v rolích, jež hrály. Jednoznačný byl i jejich herní charakter, na který ukazovala maska a kostým. Každá postava byla nehledě na improvizovanost svého projevu postavou-definicí v její nepsychologické (nezreálnější) variantě. Mimo svůj původní prostor a čas však tyto postavy ztrácely svou jednoznačnost už v raném rokoku (na Watteauových obrazech); maska a kostým, jež původně mimo jiné znamenaly pro herce i zřeknutí se psychologizujícího, vysvětlujícího projevu, začaly naznačovat možnou ambivalenci, vytvořilo se napětí mezi maskou a postavou. Taková je například postava tragického harlekýna ve výtvarném umění dvacátého století (u P. Picassa, F. Tichého).¹⁶ Postava-definice se tedy v kontextu dvacátého století proměnila v postavu-hypotézu, zneklidňující svou dvojznačností.

Hypotetizace - shrnujeme - tedy zdaleka neznamená odklon od reality směrem k smyšlence. Naopak namnoze přispívá k vytvoření komplexnějšího, vícedimenzionálního obrazu reality, uchopené současně v jejích možnostech, člověka v souboru jeho potenciálních „já“ a osudů, je pokusem o hledání úplnější pravdy. Takový smysl má tento postup v Čapkově Povětrní, Obyčejném životě, Skladateli Foltýnovi (o nich dále). Proto zůstává otázkou, zda tam, kde se literatura z různých důvodů vrací k „jistotě“, tvrzením a definicím, znamená tento její návrat opravdový návrat ke skutečnosti, nevrací-li se spíš jen k osvědčenému, ověřenému a útěšnému, nicméně fiktivnímu obrazu reality, který v nejisté době či totalitním systémem ovládané realitě funguje jako lež z milosti či lež diktovaná vládnoucí ideologií (budovatelský román padesátých a sedmdesátých let).

Sebereflexivní či antiiluzivní prvky a náznaky pojetí postavy jako hypotézy se v rámci tradičně strukturovaných děl vnímaly pochopitelně rušivě, kritika totiž přikládala k takto utvářeným postavám šablonu takzvaného charakteru. S podobnou šablonou operoval v prvních letech své kritické činnosti také F. X. Šalda. Šaldovy recenze se opíraly vesměs o rozbor tematický, ve

kterém hrála důležitou roli právě analýza postav. Od Šaldou hlásaného ideálu jednotné postavy se odchylovaly v první řadě postavy v žánristické próze. Rais, jak Šalda konstatuje, vždy popíše nejprve oděv, кроj, tvář, posunky, hlas, tělo - tedy zevnějšek, jeho osoby žijí jako těla, jejich duševní život neznáme.¹⁷ Šaldovské představě o postavě odporovalo také pojetí člověka nikoli jako charakteru, ale pouze jako typu - „jako odrazu a průměru určité hromady, jako předmětu vydaného rušivému a měnivému působení vnějších a uložených sil, *pasivného [...], přízpůsobujícího se hromadě*“ (o Šimáčkově Duši továrny - zdůraznil autor).¹⁸

Šaldovu požadavku živosti postavy nevyhověl - a to je z našeho hlediska zajímavé - ani Kašpar Lén. „Figura Lénova jest dušena jinými figurami podružnými, propracovanými stejně podrobně a se stejnou pozorovatelskou péčí, které autor staví do stejného plánu a podává stejně důležitostně jako figuru hlavní.“ Šaldu také neuspokojuje, že první část díla je podána objektivně autorským vypravováním, druhá popisuje obšírně porotní líčení, přičemž o činu samém se dovídáme „jen nepřímou, kuse a jednostranně z referátu o soudním líčení“.¹⁹ Co z Šaldovy kritiky psané v roce 1908 vyplývá? - Požadavek centrálního postavení hrdiny, požadavek jednotnosti podání, požadavek bezprostředního předvedení činu - msty, podle Šaldy ústředního bodu syžetu. Co tyto požadavky znamenají? - Šalda přiložil starou šablonu k dílu, jehož poetika postavy mřila už zcela nepochybně k postavě-hypotéze a k technice proměnlivého hlediska, tedy k dílům typu Hordubala a Foltýna.

V průběhu let se však Šaldova víceméně normativní poetika postavy podstatně proměňovala - přesouvala se de facto od postavy-definice (v Šaldově terminologii od „jednotného charakteru“) k inkoherentní postavě-hypotéze. Z tohoto hlediska je zajímavá jeho úvaha o takzvaném jednotném charakteru ze Zápisníku z roku 1923. Šalda v ní polemizuje s tradiční výtkou akademické a „lžiklasicistické“ kritiky, že ta nebo ona postava není jednotná, že v ní není logické jednosměrnosti, „není vtělením jedné všeobecné vlastnosti; že není tak průhledná a čirá jako na příklad Homérův Achilles...“ Šalda ukazuje, že „všecky t.zv. logické charaktery zakládají se na jakési konvenci: na vidění jednookém, na zjednodušení v určité logické schéma“. Inkoherentní figury tvoří Molière, složité charaktery nalézá u Balzaka, Stendhala, Dostojevského, Strindberga. Jestliže „básník t.zv. jednotnosti zjednodušuje a ochuzuje život, není práv jeho složitosti. Obětuje konvenci esteticko-logické. Moderní básník musí nejprve rozrušit tuto abstraktní logickou jednotu. Musí

pojmuti charakter jako něco dvojitého, složeného z kontrastů vzájemně se přitahujících a odpuzujících. Nesmí jíti za jednotou, nýbrž za *totalitou* (zdůrazněného Šaldou); za celkovostí. /.../ Tvořiti celky labilní a zvrtné, jejichž rovnováha není statická, nýbrž dynamická: stále v toku, stále se hledající!“²⁰ Co jiného tu máme před sebou než takřka manifest poetiky postavy-hypotézy? Vždyť inkoherece postavy je mimo jiné výsledkem autorova pochybování, neúplného poznání, výrazem vědomí, že druhého lze poznat toliko částečně a způsobem, který zůstane vždy poznamenán nezrušitelnou distancí „já“ od druhého. To platí pro Šaldou zejména o postavách Dostojevského, které jsou „sám oheň proudný, beztvary, i mnohotvarý a jako on zavaleny dýmem. Dostojevský sám varoval: *‘Ó nevěřte v jednotu člověkovu’*“ (zdůrazněno Šaldou), a vytýčil tím sám zásadní rozdíl mezi logickou jednotící perspektivou beletrie západní a chaotickou mnohoosostí figur svých“.²¹

Můžeme sledovat, jak se postupně proměňuje (a to nejen u Šaldy) i pojmoslovný aparát, užívaný v souvislosti s problematikou postavy. Je příznačné, že všude tam, kde se mluvilo a mluvilo o hrdinovi a charakteru, nemůže mít místo předpoklad hypotetizace a že samo nahrazení pojmu hrdina pojmem postava, k němuž v naší literární teorii dochází od šedesátých let, signalizovalo posun od definičního pojetí k pojetí hypotetickému (heroičnost je totiž ve své podstatě afirmativní, sebejistá).

Je zřejmé, že proměny pojetí subjektu postavy (analogicky ovšem proměny pojetí subjektu vypravěče, v poezii lyrického subjektu) se uskutečňovaly na pozadí proměn pozice subjektu v samé skutečnosti, která byla v pohybu. Jestliže v devatenáctém století se v pozitivistickém pojetí a v realistickém románu skutečnost jevila jako přehledná, poznatelná, popsatelná, ve dvacátém století (a především už v romantismu a symbolismu) se začíná vnímat jako heterogenní, neproniknutelná - jako *problém*.²² Věda tohoto století otřásla představou o logickém a racionálním řádu reality poznatkem o náhodě a neurčitosti jako základních principech této reality.²³ Zdůrazňován začíná být také moment její nesouvislosti, který se týká i subjektu - člověka, v literárním díle pak postavy. „Postoj dnešního člověka je složen ze samé nesouvislosti; jako by se nemohly zharmonizovat četné prvky, z nichž je složen. Jeho nepokoj, to je sled pocitů, chtění, touh, bez jednotného pouta a svazku, jakýsi zmítaný horečný chaos.“ „Postavy lidské jako by byly nejen na svém povrchu, ale i ve vnitřnosti své skladby mnohotvárná oblaka stále se přelévající

po neznámých nám zákonech v nové a nové tvary zájmu, děsu, hrůzy, zřídavosti, krásy.“²⁴

Literatura a současně i literární kritika a historie vnímají pokračující rozklad osobnosti, který probíhal v souvislosti s proměnou reality a jehož odrazem byl mimo jiné rozklad literární postavy. Za jednu z příčin rozkladu postavy byl pokládán postup introspekce. Tento postup, který se vyvinul v moderní literatuře, byl však spíše než příčinou projevem nového pojetí subjektu postavy - alogické a mnohovrstevné, byl prostředkem na cestě k její nejhlubší, bytostné vrstvě, znamenal „odhazování povrchů stále postupujícím dobíráním se větší a větší nahoty“. ²⁵ V tradici inkoherentní postavy, rozvinuté zejména Dostojevským, pokračoval podle Šaldy expresionismus. V expresionistických dílech vedly deformace „až k odlidštění, až do inkoherence, v níž se ztrácí úplně logická skladebná nit charakterová a figura expresionisticky pojatá zírá sama na sebe jako na nepochopitelné monstrum horrendum ignotae speciei“. ²⁶

Ve třicátých letech reflektuje Šalda odklon určitého typu české prózy od psychologismu. Nejvýrazněji se tento odklon projevoval právě v poetice postavy. Mnohoznačná figura Megalrogoва z Vančurova *Konce starých časů* není ani charakterem, ani typem. Vančura „tvoří schválně mnohoznačné, povolné pružné panáky, kteří jsou tu jen proto, aby se na nich vybíjela a od nich odrážela divoká slovná obraznost autorova“. ²⁷ Pojetí postavy nikoli jako charakteru či typu, ale jako panáka, loutky, dokonce znaku, ²⁸ krajní redukce a de facto zrušení takzvané psychologické postavy je v oblasti poetiky postavy další specifickou reakcí na proměny subjektu ve dvacátém století.

Obsáhlé citace z Šaldy jsme uvedli proto, že velmi názorně dokládají posun v poetice postavy. Viděli jsme, že k tomuto posunu docházelo už v dílech některých spisovatelů devatenáctého století (Stendhal, Dostojevskij), zčásti i v dílech naturalistů a tradičních realistů. V plné intenzitě však propukl počínaje prózou expresionistickou a poté pokračoval ve dvacátých letech a na počátku let třicátých. Nezachvátil ovšem literaturu jako celek, rýsoval se pouze jako výrazná tendence v poměrně nevelkém počtu děl, která však z hlediska vývoje prózy byla neobyčejně významná. Proměna pojetí postavy probíhala paralelně s proměnou samotných žánrů, především románu. Podle H. Markiewiczze začal proces redukce, relativizace, dezintegrace a degradace postavy ve druhé polovině devatenáctého století - v románech

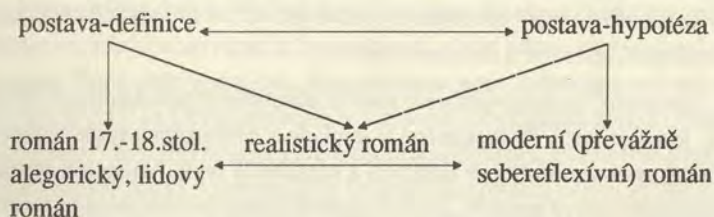
Dostojevského a v takzvaném analytickém románu ve Francii, posléze pokračoval v souvislosti s krizí románu ve dvacátém století. Postava se stala pouhým substrátem k předvedení univerzálních procesů a mechanismu psychiky, složkou parabolického modelu situace člověka ve světě, materiálem formálního experimentu („nový román“).²⁹ Tomuto pojetí postavy pak odpovídá nejen „instrumentální“ teorie postavy ve formální škole, ale i nejnovější teorie strukturálně sémiotické, v nichž je postava pojata jako soubor sémů (R. Barthes, T. Todorov), jako realizace určitých syžetových či jiných funkcí. A. J. Greimas, C. Bremond, Ph. Hamon pracují s pojmem aktantu místo postavy.³⁰ Pojem aktant se tu však nekryje s postavou, je definován jako „třída diskretních (přetržitých) sémémů“,³¹ jako narativní komplex, který může, ale nemusí mít charakter „postavy“.³² Přitom je příznačné, že tyto teorie a typologie postrádají historický zřetel, tudíž nejsou vhodné jako nástroje ke konkrétní analýze proměn pojetí postavy v tom či onom období. Pro analýzu české literatury meziválečného období nevyhovují o to víc, že procesy spjaté s takzvanou krizí románu se tu objevily jen v náznacích a vlastně se až na výjimky ve své extrémní podobě nerealizovaly. Proto i pojetí postavy-hypotézy tu může pro nás představovat pouze jeden z pólů, mezi nimiž pojetí postavy ve sledovaném období osciluje.

Pokusme se konečně, zatím co nejobecněji, charakterizovat pojetí *postavy-definice* a pojetí *postavy-hypotézy*.

Už jsme naznačili, že k pólu postavy-definice mířila postava v realistické literatuře (charakter, typ, tzv. psychologická postava). Současně k ní však náleží i její krajní poloha schematizované typy postav z děl alegorického charakteru, stabilizované typy (tipi fissi) z komedie dell' arte, pokleslých románových typů (román dobrodružný, s tajemstvím, obecně tzv. lidový či bulvární román), postavy z děl à la thèse. Schematizovaná postava má sice pevné kontury svého typu, ale uvnitř je prázdná, není individualizovaná, je právě jen zosobněnou funkcí (mstitel, loupežník), nemá „nitro“ (nanejvýš má „nitro“ pojednané v rámci ustáleného typu). Josef Váchal v Krvavém románu (1924), který je reflexí žánru krvavého románu, shledává u postav z krváků neúplnou a nejasnou kresbu i popis charakterů (někdy i popletení osob), ukazuje, jak postavy přicházejí a odcházejí ze světa libovolně podle autorovy potřeby. Je zajímavé, že potlačení subjektovosti postav v triviální literatuře, fungujících de facto jako loutky, provází potlačení sub-

jektovosti autora, jehož jméno (stejně jako jméno překladatele) u děl tohoto druhu nezřídka schází.

Na jedné straně tedy k postavě-definici patří postavy bohaté svou individuální charakteristikou, jedinečné, na druhé straně postavy takřka prázdné, nepatrné nebo vůbec neindividualizované. Při vši odlišnosti v pojetí postavy uvnitř této skupiny, zahrnující postavu jako neměnný typ zafixovaný tradicí stejně jako individualizovanou postavu, spojuje však tyto postavy jeden nadmíru podstatný rys: jsou *bez tajemství*, nemají žádný nezjevený vnitřek; buď jsou *prázdné* - tam, kde jsou pouhou funkcí, hrají jedinou roli, nebo je jejich nitro beze zbytku zveřejněno prostřednictvím vševědoucího či skrytého vypravěče. Jejich subjektivita (samostatnost jakožto subjektů) je tak značně zredukována (u schematizovaných typů pak o ní prakticky nelze mluvit), neboť subjekt se dozajista stává subjektem právě především sebeuvědomování a sebe-vědomím, takováto postava však o sobě *de facto* neví, případně si sebe sama uvědomuje pouze prostřednictvím vědomí vypravěče.



Je nám zřejmé, že se přiřazením postavy z realistické literatury k typu postavy-definice dopouštíme určitého zjednodušení. Ve skutečnosti se totiž realistická postava nalézá někde mezi oběma póly (viz na schématu), respektive v podstatě se vyvíjí od jednoho pólu k pólu opačnému. V románu sedmnáctého a osmnáctého století není ještě příliš vzdálena schematizovanému typu - krajní podobě postavy-definice, funguje jako spojnice epizod, dobrodružství i nejrůznějších odboček (u Smolletta, Lesage); v realistickém románu devatenáctého a počátku dvacátého století, především tam, kde ustupuje vševědoucí vypravěč a uplatňuje se postup sebeanalýzy postavy (G. Flaubert, M. Proust), se však zjevně začíná blížit k pólu hypotézy (v téže době lidový román ovšem setrvává a setrvává dodnes na pólu definice). Kromě momentu sebeuvědomění postavy, souvisejícího s probuzením její subjektivity, se na tomto posunu podílí ještě jiný moment: postupně se pro-

hlubující roztržka mezi *být a jevit se* v životě postav, která rozleptává kontury postavy (postava-definice je tím, kým se jeví, plně či takřka plně se kryje se svou charakteristikou v textu), otevírá prostor pro domněnky, dohady, hypotézy, pro nedefiniční, otevřené pojetí postavy.³³

Pojetí postavy-definice a postavy-hypotézy se v díle opírá především o způsob, kterým autor k postavě přistupuje, o úhel pohledu na postavu. Tam, kde se jedná o postavu-hypotézu, není postava nahlížena jako totalita, celek hotový ve chvíli tvorby a do díla jakoby pouze přenesený, ale jako silueta, torzo, které v této neurčité a fragmentární podobě vstupuje do díla a které se autor pokouší (často tu ovšem funguje i moment předstírání) v textu rekonstruovat; celek postavy se jakoby ztrácí v nekonečnu, dílo odkazuje mimo text (na rozdíl od tradiční realistické prózy či typu románu s tajemstvím, kde je tato rekonstrukce - nalezení identity, rozluštění tajemství postavy - úplná a úspěšná). Autor se snaží prostřednictvím podobného pojetí postavy uchopit proces myšlení jako nezavršený, chaotický, protikladný, „pravdivý“ (při vší relativitě tohoto pojmu) zobrazitelný právě jen ve své procesuálnosti, ve své stále unikající, neurčité a neúplné totalitě.

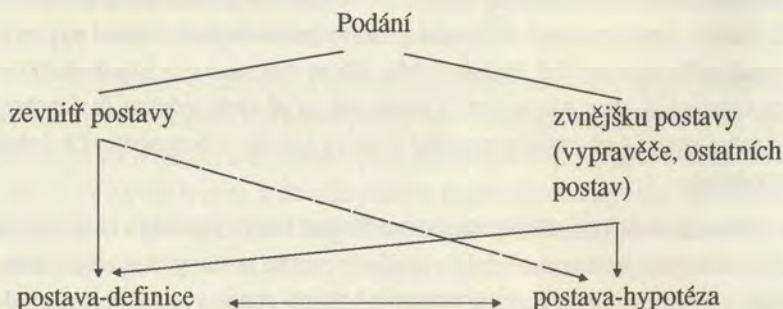
S „hotovostí“ postavy-definice souvisí absolutní předvídatelnost chování postav, které je plně či dostatečně v souladu s literárním psychologismem a tradičním pojetím určitých lidských a sociálních typů. Naopak k postavě-hypotéze mívá takové postavy, jejichž nepředvídané chování se ocitá v rozporu s psychologickými i tradičně literárními předpoklady, je plně zvratlé, neočekávané (takovým nepředvídaným chováním se vyznačují hrdinové F. M. Dostojevského i L. N. Tolstého). Od neočekávanosti je potom jen krok k nemotivovanosti, nedeterminovanosti, k takzvanému *acte gratuit*, k nemotivovanému činu, o němž se mluví v souvislosti například s Gidovým Lafcaidiem z Vatikánských kobek.

Dalším momentem, který signalizuje už částečný přechod k postavě-hypotéze, je postup skryté charakteristiky postavy. Zatímco Balzakův hrdina vstupuje do vyprávění obklopen přímými charakteristikami, ať už z úst vševědoucího vypravěče, či jiných postav (signifiant je plně vyjádřen), u Flauberta, kde je autor skryt, je skryta také jeho analýza postav, postava se tudíž pro čtenáře do značné míry stává polem dohadů, hypotéz (její signifiant je neúplně a signifié otevřené). Přímá závislost mezi typem vypravěče - „hlasiťm“ či skrytým - a typem postavy však neexistuje. Postava-hypotéza není

jednoznačně spjata se skrytým vypravěčem – respektive nikdy není spjata s vypravěčem vševědoucím: objevuje se tam, kde vypravěč svou vševědoucnost nedává najevo, všude, kde v rámci sebereflexivní prózy vystupuje vypravěč hlasitý, tematizovaný, který své postavy prohlašuje za vlastní výtvary, v různé míře hypotetické. Podstata tedy, jak se zdá, netkví v hlasitosti/skrytosti vypravěče, ale v jeho postoji k postavám, ať už zveřejněném, či skrytém, v různém stupni a charakteru poznání postavy (od vševědoucnosti až k úplné neznalosti).

Způsob charakteristiky postavy prostřednictvím vypravěče není ovšem jediný. Existuje ještě způsob další – podání zevnitřku postavy. Ani užití tohoto postupu však nedeterminuje jednoznačně pojetí postavy, tj. jeho prostřednictvím mohou být charakterizovány jak postavy-definice, tak postavy-hypotézy. Z tohoto hlediska je zajímavé, že autor této možnosti obvykle nevyužívá ve stejné míře vzhledem ke všem postavám, nežádka je charakteristikou „zevnitř“, i když ne vždy zcela důsledně, vybavena pouze ústřední postava (viz Antonín Vondřejc). Předpokládali bychom, že charakteristika „zevnitř“ postavy vylučuje relativizaci a hypotetizaci, vždyť kdo se lépe zná než postava sama. Není však tomu tak. Hypotetizace není vyloučena ani při tomto způsobu podání (u Dostojevského, v Čapkově Obyčejném životě). Nicméně „přirozeněji“ se tento postup váže s postavou-definicí, respektive s takovým typem postavy, která v sebeanalýze usiluje o rozptýlení nejistot o sobě samé, nikoli o jejich navození. Naopak s postavou-hypotézou se „přirozeněji“ váže absence podání zevnitř postavy: v Čapkově Povětroni, Olbrachtově Nikolovi Šuhajovi, Čapkově Foltýnovi vystupují obrysy hlavních postav z hypotetických příběhů vedlejších postav (v Povětroni jsou přitom smyšlené příběhy Případu X zároveň nepřímými sebecharakteristikami těchto postav). Přitom – a to je pozoruhodné – tituly těchto románů odkazují k tradici románů s ústředním hrdinou, jehož jméno bývalo v názvu a jenž byl zpravidla postavou-definicí. Titul se tak u nich de facto ocitá v rozporu s touto tradicí. U sebereflexivních románů a románů s postavami-hypotézami pozorujeme, že podobné názvy obvykle opouštějí, což právě mimo jiné souviselo s nestředovou pozicí hrdiny v systému postav díla (Penězokazi, romány Faulknerovy, Amor a Psyché M. Součkové, Robbe-Grilletovy Gumy aj.). Postava-hypotéza jako varianta postavy s tajemstvím, zde ani na konci nerozšifrovaným, si však ve výše zmíněných českých románech zachovává své středové postavení.

V následujícím schématu se pokoušíme zjednodušeně postihnout vztah mezi způsobem podání a typem postavy.

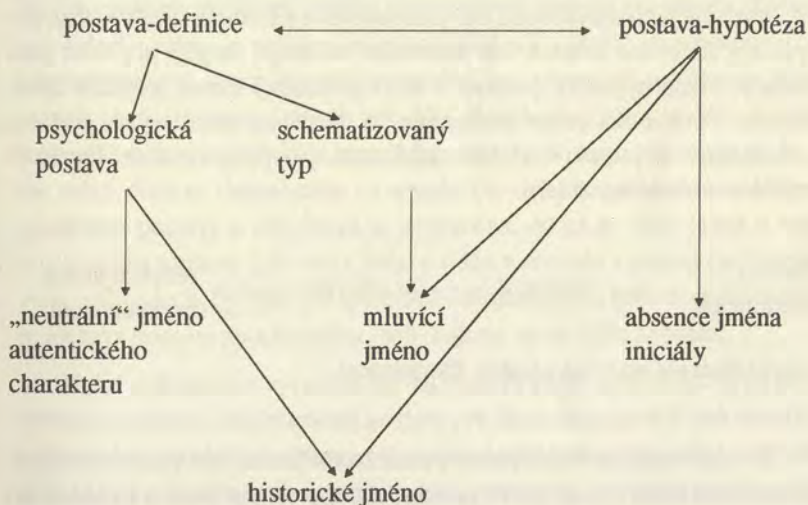


Podívejme se nyní na jméno postavy. Jméno je totiž důležitou součástí výrazové složky postavy jako znaku, její přímé charakteristiky v textu.³⁴ Je tudíž přirozené, že i ve sféře jména můžeme sledovat proces hypotetizace postavy. Jméno vnímáme jako individualizující a zároveň zlidšťující moment (jména zvířat v pohádkách a zvířecích eposech, v Ajtmatovově Popravišti; antická či antikizující jména robotů v RUR; polidštěný mlok ve Válce s mloky se jmenuje Andrew Scheuchzer). V Adamu Stvořiteli mají jména pouze první lidé stvoření Adamem, přitom mají buď jména mluvící (Miles), nebo jména mytických a historických postav (Eva, Lilith). Další bytosti stvořené Adamem i Alter Egem jsou pak už jen očíslovány nebo označeny svými profesemi. Je symptomatické, že proces vzpoury stvořených lidí a počátek dějin je ve hře signalizován právě proměnou jména postavy - mluvícího, antického - ve jméno nemotivované, současné (vojevůdce Miles se mění v Müllera).

Jméno „člověka bez vlastností“ - Josef Švejk - je případem zvláštním: Josef akcentuje neindividualizovanost, obyčejnost, Švejk svou expresivní zvukovou stránkou a jedinečností koresponduje jednak s klaunským charakterem postavy, jednak ve spojení s obyčejným, bezvýrazným, bezpříznakovým křestním jménem sugeruje svou jinakostí, neopakovatelností, příznakovostí pseudoautentickou jedinečnost této postavy.

Pozorujeme, že u typu postavy-definice se vyskytují jednak jména alegorická, mluvící (tam, kde se jedná o schematizované typy), jednak jména „neutrální“, obyčejná, každodenní, volně přiléhající k postavám, postavu jen vzdáleně charakterizující nebo téměř bez vztahu k ní („neutrálnost“ je ovšem

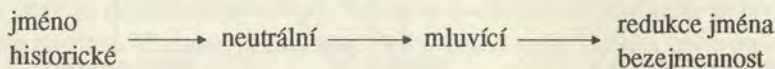
také vztahem), přitom právě tím působící jako autentická.³⁵ Ani u typu postavy-hypotézy nemusejí sice být jména v těsném vztahu k postavě, ale často se stávají součástí významového či zároveň zvukového systému díla (ve Vančurově Hrdelní při jména Zazaboucha, Vyplampán, Půlpytel) nebo tak jako u schematizovaných typů svou charakterizační funkci extrémně zdůrazňují (jména mluvící). Nejdůležitější je však případ, který se u postav-definic nikdy nevyskytuje, že totiž postavy nejsou jménem vůbec vybaveny (Obyčejný život) nebo je jméno nahrazeno iniciálou či monogramem (Kafka, Součková), nebo se jméno v průběhu díla proměňuje, případně je ho užito pro dvě různé postavy (u Faulknera, Becketta, Součkové). Konstatujeme, že u postavy-hypotézy má tedy jméno sklon pozbyvat své identifikační funkce.



Vztahy mezi pojetím jména a hypotetizací postavy nelze ovšem vidět zjednodušeně. Jméno „stvořené“, literární, bezejmennost nemusejí nezbytně charakterizovat postavu-hypotézu a naopak jméno neutrální mohou mít oba typy postav - ve volbě jména můžeme shledávat pouze určité tendence.

Z tohoto hlediska je zajímavý ještě jeden typ jmen - jména historická. Jejich identifikační a autentičtější funkce je zřejmá. Z toho bychom mohli soudit, že nositelé těchto jmen patří k typu postavy-definice a příklon k historickému a životopisnému románu v druhé polovině třicátých let a za okupace

bychom mohli chápat jako projev příklonu k poetice nemodalizované promluvy. I když můžeme skutečně obecně konstatovat, že historická jména, ať už se objevují v próze u postav ústředních či epizodických, nebo pouze jako citace bez narativního významu, dílo vždy zreálňují a strhují k iluzívnosti, (přitom vlastně ve vyšší míře než jména neutrální, která sice svou neimitovaností podporují iluzi o postavě vzaté ze života, ale přece jen nepřestávají být jmény smyšlenými), přesto neexistuje přímá závislost mezi historickou postavou a typem postavy-definice. Zatímco totiž u postavy se jménem smyšleným může vševědoucí vypravěč o postavě všechno vědět, a to právě proto, že je tato postava cele jeho smyšlenkou, u postavy historické zůstává konstrukt postavy, byť se opírá o reálná fakta, vždy vlastně hypotetický. Relativizující momenty vnikají do charakteristiky této postavy i tam, kde se vypravěč stylizuje jako vševědoucí, a to přinejmenším z hlediska čtenáře (rozličné způsoby ztvárnění jedné a téže historické osobnosti fungují pro něho jako variace, různé hypotézy postavy, i když překračují rámec jediného díla). Ostatně i historická próza podstupuje ve dvacátém století vývoj směrem k modalizované promluvě a k historické postavě-hypotéze (v české literatuře zejména od šedesátých let).



(šipka ukazuje směr odreálnění, literarizace)

K vnější charakteristice postavy patří kromě jména také popis zevnějšku. Postavy-definice bývají právě prostřednictvím tohoto popisu uváděny do děje. U postav-hypotéz bývá popis zevnějšku nezhledka redukován nebo schematizován, někde úplně schází, postavy pak přestávají být postavami s tělem a tváří. Příkladem schematizovaného, v tomto případě „karnevalového“ zevnějšku je Švejk, který je sice postavou „s tělem“ (je zavalitý v duchu poetiky groteskního těla), ale jeho tvář s jediným výrazem je de facto maskou. V motivu člověka bez tváře (člověka s mnoha tvářemi), s tváří-maskou se pak tematizuje, zvnějšňuje problém ztracené či oslabené identity. Ve Weissově povídce Muž bez tváře (1927) si muž navléká cizí tváře jako klobouky. Tvář-masku má i Kvis v Řezáčově Svědkovi (1942) - postava, jejíž smysl byl v kontextu protektorátu zřetelně alegorický.

Kromě těla a tváře má charakterizační funkci také oděv postavy. V tradičním realistickém románu je oděv v souladu se sociálním postavením a nitrem postavy, podobně jako tvář je už vlastně svého druhu nepřímým popisem nitra, charakteru nebo je napovídá, jinými slovy strvrzuje statut postavy. Nás však zajímá oděv zejména tam, kde tuto charakterizační funkci ztrácí, kde se mezi oděvem na jedné straně a tělem, profesí, charakterem na straně druhé rozvírá mezera, to jest tam, kde oděv má charakter převleku, kostýmu, případně jinotaje (vznešený oděv, který je v rozporu s profesí krysaře v Dykově novele, naznačuje možnost výkladu této postavy jako alegorie umělce). Oděv tak jako v případě kostýmu Kvisova skrývá realitu nebo se podílí na hypotetičnosti, ambivalenci postavy, jinými slovy není snadno čitelným znakem, ale šifrou. Někdy je sice oděv v souladu s postavou, ale není individualizován - je uniformou (roboti, lidé AE). Stejně jako postavy (kolektivní postava), které jej nosí, je neutrální, bez vlastností, je výrazem jejich neindividualizovanosti (roboti, lidé AE). Poněkud zvláštní je oděv Švejka, k němuž uniforma patří jako k muži bez vlastností, nicméně okolnost, že je mu velká, čímž se vlastně mění v klaunský převlek, naznačuje nesoulad mezi založením postavy a rolí, která je jí vnucena. Ať už se však jedná o oděv v nesouladu s nitrem (převlek), nebo o oděv v souladu s nitrem (uniforma), v obou případech, byť různým způsobem (dvoznačností nebo nerozlišeností), je identita postavy zpochybněna, pohybuje se ve sféře hypotéz.

I když redukováná výrazová složka postavy jako znaku svědčila na první pohled o oslabení subjektivnosti postavy, ve skutečnosti právě ona umožňovala obohacení složky významové (nejen explicitně v díle, ale především mimo ně, ve čtenářských interpretacích), a to proto, že často poukazovala k subjektu komplikovanému, mnohoznačnému, ve svém významu potenciálně nekonečnému, a tedy de facto bohatšímu, než byl subjekt pojatý jako postava-definice (pouze u postav-strojů a postav-loutek je subjektivita skutečně oslabena - viz následující kapitola).

Postava-definice vstupovala do díla se svým tělem a tvář, oděvem (u schematizovaných typů stabilním kostým, maskou), se svými zvyky, chováním, charakterem, jménem, se svou minulostí, původem, rodem; proces hypotetizace postavy znamenal postupnou a někdy úplnou ztrátu těchto charakteristik (případně využití některých z nich, přitom však v jejich dvoznačnosti - kostým, maska). Postava často „ztrácí“ tělo, tvář, šaty, charakter,

jméno, minulost (viz hrdina Čapkova *Povětrně*), tedy de facto podstatnou součástí toho, co tvořilo její signifiant.

Kdybychom postavu-definici definovali jako formálně sémantickou strukturu, která do díla vstupuje hotová nebo se v něm plně završuje jako znak v díle beze zbytku odhalující své významy, postava-hypotéza se pak z tohoto hlediska jeví jako otevřená struktura, kterou se pokoušejí postupně „uzavřít“, interpretovat vypravěč, jiné postavy, čtenář. (V tomto smyslu se pojetí postavy-hypotézy vlastně blíží pojetí postavy jako čtenářského konstruktů v recepčních teoriích - v naší teorii mu však předchází konstrukt vypravěče nebo jiných postav, realizovaný přímo v díle.) Z toho potom vyplývá, že podstatným rysem děl s postavami-hypotézami se tudíž stává aktivizace čtenáře, nezřídka v nich tematizovaného (o něm v kapitole *Tematizovaný adresát v próze*).³⁶

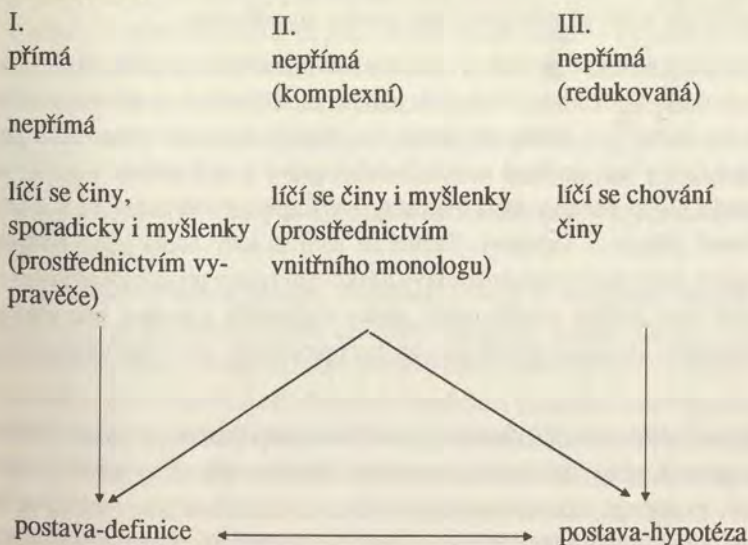
Čím je v takových dílech čtenář? - Je rovněž svého druhu postavou-hypotézou, s konturami však ještě o stupeň méně zřetelnými než u jiných postav. Je příznačné, že v dílech s postavami-definicemi je podobná přítomnost čtenáře jako postavy-hypotézy naprosto vyloučená (nanejvýš se tu setkáváme s jakousi zdvořilostní maskou „slovutného“, „laskavého čtenáře“). Jestliže však u jiných postav znamená hypotetizace v jistém smyslu jejich redukci či spíš otevřenost ve smyslu možnosti dotvářet je a interpretovat, u čtenáře jako postavy díla znamená naopak obohacení: subjekt, který stál zcela mimo, neexistoval v díle, do něho nyní proniká, stává se jeho součástí, rýsuje se v něm alespoň jako silueta. Metaforicky by se tato situace dala vyjádřit tak, že postava-definice „zabíjí“ čtenáře v díle; tam, kde postava-definice ustupuje ze scény a v díle se objevuje postava-hypotéza, vynořuje se také subjekt čtenáře či adresáta. Dílo s postavou-hypotézou se ovšem může obejít bez postavy čtenáře, ale podíváme-li se pozorně, rozeznáme téměř v každém takovém díle přinejmenším jeho stín. Spolu se čtenářem (adresátem) se v románu nezřídka tematizuje i sám subjekt autora. Nemáme tu na mysli jeho vtělení v autorském vypravěči, ale vstup autora do textu jako vydavatele, jeho existenci v díle pod skutečným jménem (ve Váchalově *Krvavém románu*, v Johnových povídkách *Perutě* a *Nejkrásnější sport*, v románu *M. Součkové Amor a Psyche* aj.).

K výrazovému plánu postavy jako znaku patří v díle promluva o postavě a promluva postavy. Součástí promluvy o postavě je charakteristika nepřímá (popis chování, myšlení) a přímá, abstraktní. Postup přímé charakteristiky,

při němž vypravěč přímo pojmenovává hrdinovy vlastnosti (čtenář, jehož aktivity je redukována na minimum, není v nejmenším nucen interpretovat, konstruovat postavu na základě nepřímých charakteristik, sám hodnotit její chování a jednání), bývá spojen s postavou vševědoucího vypravěče. Právě tento postup můžeme pokládat za nejedivnější projev pojetí postavy jako definice.

V evropském realistickém románu byl opuštěn poměrně záhy, v české literatuře však přežíval v dílech naturalistického ražení ještě hluboko v druhém desetiletí tohoto století (v lidových a pokleslých podobách románového žánru přežívá prakticky dodnes, patří totiž k jejich poetice). Šalda kupříkladu vytýká A. M. Tilschové ve Staré rodině (1916), že necharakterizuje postavy dějem, ale přímo: „Karel naopak žil úplně na zemi a nepovznášel se v jeho abstraktní oblaka, ani zlý, ani dobrý, jen přirozený a živelný jako divoch...“³⁷ Podobné charakteristiky zůstávají přitom z valné části nezkonkretizovány. Ústup od přímé charakteristiky a příklon k charakteristice nepřímé, skryté, obsažené ve vlastním ději, můžeme pak pokládat za další projev pohybu k postavě-hypotéze.

Pro přehlednost znázorníme stupnici způsobů charakteristiky postav. Bude z ní snad zřejmý vztah těchto způsobů k pojetí postavy. Poznamenejme, že charakteristika pouze přímá se v uměleckých dílech nevyskytuje (vznikl by traktát o lidském typu), vždy ji doplňuje nepoměrně rozsáhlejší charakteristika nepřímá.



Není pochyb o tom, že promluva o postavě, ať už se uskutečňuje v podobě přímé či nepřímé (převládající) charakteristiky, je bezprostředně závislá na pojetí postavy (platí ovšem i vztah opačný: pojetí postavy je závislé na typu promluvy o ní). Ukazuje se, že „klasické“ pojetí postavy, pod které zahrnujeme s vědomím jejich odlišnosti takzvaný charakter, typ, psychologickou postavu, - tedy postava-definice - se opírá o „klasický“ styl, „klasickou“ promluvu nebo je tento typ touto promluvou vytvářen. „Klasická“ promluva je podle Lubomíra Doležela charakterizována protikladem promluvy vypravěče - nesituační, „objektivní“, slohově nespecifikované, kompaktní - a promluvy postavy - situační, využívající prostředků apelu a exprese, hovorově zabarvené a vnitřně slohově rozrůzněné.³⁸ Pásmo vypravěče a pásmo postavy jsou zřetelně odlišena. Naopak v moderní próze se uplatňuje tendence k zrušení opozice pásma vypravěče a pásma postavy, a to prostřednictvím moderních kontextových postupů - nevlastní přímé řeči, polopřímé řeči, smíšené řeči. Často přitom dochází k lyrizaci, k sblížení prózy s poezií, k němuž přispívá mimo jiné právě i odklon od iluzivní, od řeči vypravěče odlišené, individualizované řeči postav a příklon k řeči metaforizované, nehovorové, neindividualizované, splývající s „tvořeným“ jazykem vypravěče. Užití „tvořeného“, tj. zjevně literárního jazyka a nerozlišení řeči vypravěče a postav nedeterminuje sice ještě samo o sobě pojetí postav jako hypotéz (viz např. Vančurův Pekař Marhoul, jehož titulní postavu vnímáme spíše jako postavu-definici), ale může už přechod k této poetice signalizovat.

Nejasná atribuce promluvy, záměrná dvojznačnost je podle V. V. Vinogradova, L. Spitzera a L. Doležela jedním ze základních znaků moderního epického textu.³⁹ Je velmi příznačné, že příklady nevlastní přímé řeči, polopřímé řeči a řeči smíšené nalézá Doležel právě v těch dílech, v nichž se uplatňuje pojetí postavy jako hypotézy - v Čapkově Hordubalovi a v Olbrachtově Nikolovi Šuhajovi. Začíná se nám tu tedy zcela jasně rýsovat souvislost mezi tímto pojetím postavy a takovým typem prozaické promluvy, ve které jsou setřeny rozdíly mezi pásmo vypravěče a postav, kde vládne ambivalence, a to nejen pokud jde o atribuci promluvy, ale i v jiných složkách díla.

Kromě stírání rozdílů pásma vypravěče a pásma postavy dochází v tomto typu prózy k silné aktivizaci vypravěče. Přestává být ve vyprávění neviditelný, vystupuje jako samostatný subjekt, stojící nad dějem, vměšující se do děje, komentující a hodnotící jej, hovořící se čtenářem, dokonce i se svými

postavami.⁴⁰ Ocítáme se tedy opět na půdě sebereflexivní či antiiluzivní prózy, pro kterou je právě tematizace vypravěče (autora) a také čtenáře příznačná neboli, jinými slovy, v níž tyto subjekty nezdídko vystupují jako postavy. Jestliže v iluzivní próze s nemodalizovanou (nerelativizující) promluvou se vypravěč na ose subjekt <→> objekt vzdaluje od pólu subjektu (postrádá individualizující rysy) a není de facto postavou, pak vypravěč v próze antiiluzivní, budované prostřednictvím modalizované (relativizující) promluvy, míří k pólu subjektu a stává se postavou s určitými individualizujícími rysy (k těmto rysům patří především jeho osobitá řeč - u autorského vypravěče), a to právě svého druhu postavou-hypotézou (čtenářskou hypotézou). Toto platí například o vypravěči Vančurově, stejně jako o tematizovaném čtenáři v některých Vančurových dílech. Pokud však jde o Vančurovy postavy, ty jsou postavami-hypotézami pouze ve smyslu své zjevené „tvořenosti“ a nesamostatnosti, závislosti na vypravěči, který jimi manipuluje jako loutkami (jejich řeč je jeho řeč); nikdy však nejsou fragmentární, nezavršené, i když završenost je dána především jejich završeností ve vyprávění, mimo něž neexistují.

Vztah postavy a promluvy se kromě ve sféře jazyka (vztah jazyka promluvy o postavě a promluvy postavy) zračí i ve sféře modality promluvy - *nezpochybňující a zpochybňující*. Na první pohled se zdá, že jsou tyto modalities těsně spojeny s protikladem iluzivnosti a antiiluzivnosti. Je tomu tak však jen zčásti. Pozorujeme totiž, že podstatným rysem postavy-hypotézy v rámci hypotetizující promluvy může být oscilace mezi jejím iluzivním a antiiluzivním pojetím, tedy mezi pojetím postavy „jako ze života“ a pojetím postavy „jako z románu“. I tam, kde autor prohlašuje postavu za výplod své fantazie, za výmysl, existují totiž zpravidla momenty, jimiž je čirá hypotetičnost, smyšlenost zpochybněna, pod hypotetickou maskou prosvítají „skutečné“, tj. iluzivní rysy.

V Johnově románu Moudrý Engelbert (1940) je výchozím stavem stav iluzivní. Před text románu jsou zařazeny fotografie postav jakoby vybrané z rodinného alba. („Autor ukazuje postavy svého románu“) - tj. k iluzivnosti verbální tu jako vyšší stupeň přistupuje iluzivnost vizuální. Dále vypravěč na začátku románu popisuje, jak sleduje muže v lesnickém oděvu (dá mu jméno Jan z Libé hory - akt pojmenování je prvním antiiluzivním gestem). Vypravěč je zprvu zpravodajem, jdoucím po stopách „skutečného“ člověka (i v tomto případě se pochopitelně jedná o hru s iluzivností). V druhé kapitole začne

zpravodaj „spěšně črtati život neznámého“, stáváme se svědky geneze pana Engelberta: „Zvolna jako z beztvaré hliněné masy začaly se jeviti povahové rysy. Nesměle probleskovaly osudy rodu, mládí, lásek, všelijaké příhody z konce, prostředku i začátku žití tohoto člověka...“ Po sedmnácti letech se k postavě moudrého lesníka vrátí: ruce zpravodaje „vyňaly rakev s pozůstatky, spořádaly kosti, prokrvily je, oděly živou tkání a daly tomu muži žít pilnou masáží klaviatury psacího stroje“. Zpravodaj se přiznává, že se uvázal ve vypsání života člověka, „který nikdy nežil /.../ způsobem, aby tomu každý věřil...“⁴¹ První část citátu je přiznáním ryzí antiiluzivnosti, smyšlenosti, hypotetičnosti postavy, druhá demonstruje hru na iluzivnost, která posléze v románu převládne. Jen velmi zřídka prokmitnou jakýmsi trhlinami v iluzivně budovaném příběhu antiiluzivní prvky. Pan Engelbert je nadále cele stylizován v duchu postavy-definice. Zpravodaj nadále vystupuje v roli prostředníka vševědoucího vypravěče (vyprávějící osobou je sice stále „neosobní“ třetí osoba singuláru, ale ta prošla významuplnou proměnou - z vypravěče „s tělem“ se změnila ve vypravěče „bez těla“ - ve stanzelovské terminologii), avšak jeho dřívější tělesnost je podstatně zpochybněna faktem, že zpravodaj byl údajně svědkem událostí, jichž být svědkem fyzicky nemohl (fungoval tedy v těch případech jako vševědoucí vypravěč, tedy „bez těla“); jinde opět se zpravodaj stylizuje do role toho, který zná pouze část příběhu („víme jen tolik, že...“). Kromě zpravodaje a vševědoucího vypravěče, s nímž zpravodajovo hledisko střídavě splývá a distancuje se od něj, fungují v románu ještě další vyprávěcí instance: citují se „cizí“ texty, přičemž ony samy jsou často už různě deformovanou citací „cizích“ textů.

V románu se vrství navzájem se modalizující (relativizující) promluvy (texty): zpravodajovo vyprávění obsahuje vyprávění Engelbertovo, který na jednom místě převypravuje deník hraběnky, zapsaný učitelem Žaloudkem, apod.; v hraběničině deníku se citují dopisy Armandovy. Podobně z narativního hlediska (a z hlediska vztahu k „cizí“ promluvě) vrstvený text demonstruje už touto svou kompozicí vlastní hypotetičnost, vzdálenost od „výchozího“ - „autentického“ textu (výchozího a autentického ovšem jen v rámci zmíněné hry s iluzivností). Je zřejmé, že i tento postup osciluje mezi „skutečností“ autentických textů (citace zápisků, deníků, dopisů, kroniky) a smyšlenkou (deformace citovaných textů) a že už v něm samém, jak je tomu právě v Moudrém Engelbertovi, může být obsažen modalizující moment parodie.

Složitá kompozice Moudrého Engelberta nám ukazuje souvislost mezi pojetím postavy a pojetím kompozice díla. Můžeme konstatovat, že díla, v nichž má postava hypotetický charakter, se nezřídka vyznačují „složeností“, sestávají z jednotlivých povídek (Povětroň), z variant autobiografie (Obyčejný život), ze svědectví řady osob (Foltýn), příběh je nahlížen z různých pohledů (Hordubal, Nikola Šuhaj) a jeví zároveň tendenci k žánrové heterogenosti (Nikola Šuhaj, Foltýn) a nezavršenosti (fragment se stává literárním faktem). Sklon k podobné heterogenosti mají přitom i díla s pouze naznačenou hypotetizací postav (Kašpar Lén mstitel).

Moudrý Engelbert je jedním z poměrně řídkých případů takzvaného sebereflexivního románu v české literatuře, o kterém jsme se už několikrát zmínili.⁴² Pro tento typ románu je charakteristické uplatnění systému postupů zveřejňujících v textu genezi díla, proces jeho psaní, odhalujících jeho literárnost a také pojetí postavy jako autorské hypotézy. Postup hypotetizace je přitom v textu tematizován - autor (pomyslný či tematizovaný) se netají hypotetickým, smyšleným charakterem svých postav. I když prvky sebereflexe byly přítomny už v dílech starověku a středověku, jejich rozkvět je spojen zejména s osvícenstvím (Sternův Tristram Shandy). V devatenáctém století pozorujeme, že zatímco romantickým dílům nebyla sebereflexe cizí, realistický román - doména zastřené literárnosti, iluze skutečnosti, nezpochybňující či jinak řečeno nemodalizované promluvy a postavy pojaté jako definice - literární sebereflexi vylučoval. I když se vlna sebereflexivních děl v evropské literatuře zvedá až ve dvacátých letech tohoto století (Gidův román Penězokazi, Pirandellovo drama Šest postav hledá autora), sebereflexivní postupy se v dílech objevovaly mnohem dříve, postupně narušovaly a rozkládaly tradiční realistickou a naturalistickou poetiku a postavu-definici.

Vraťme se však ke vztahu vypravěče a postav, který nás zajímá především z hlediska různého stupně jejich subjektivnosti. Jestliže vševědoucí vypravěč dává svou vševědoucností vlastně najevo nadřazenost nad postavou, která mimo jeho vůli a vědomí jakoby neexistuje a je subjektem plně na něm závislým, pak všude tam, kde se postava vymaňuje z područí vševědoucího a manipulujícího vypravěče, její subjektivnost vzrůstá. Postava jako subjekt se stává nezávislou, je-li zrušena zprostředkující instance vypravěče nadřazeného postavě. Tehdy se postava sama může stát vypravěčem, konstituovat se v textu jako nezávislý a individualizovaný subjekt mimo jiné právě svou řečí (Obyčejný život, Havlíčkův Neviditelný). Hranice mezi tímto typem

vypravěče a hlasitým vypravěčem-manipulátorem je ovšem někdy značně vágní; u prvního typu převažuje zaměření na sebe, u druhého zaměření na vyprávění, příběh, promluvu (první typ je ve stanzevské teorii vypravěč s „tělem“, druhý „bez těla“ - přechodné typy jsou možné).⁴³

S iluzí nezprostředkovanosti, jež je opět jen literárním postupem, způsobem stylizace, součástí hry na iluzivnost, souvisí někdy stylizace díla jako „nalezeného rukopisu“. Tuto formu má třetí díl z Čapkovy „noetické trilogie“ Obyčejný život. Vlastní vyprávění je prezentováno jako životopis, který po sobě zanechal jeden úředník (zůstává nepojmenovaný) a který se dostal do rukou jeho sousedů. V rozhovoru sousedů je životopis tematizován a v závěrečné pasáži pak komentován. Podobný typ vyprávění by se na první pohled měl pojit s postavou-definicí, vždyť subjekt vypovídá sám o sobě, jakoby bez zprostředkující instance. Vlastně se s ní však pojí jen zřídka. Do této stylizace totiž zasahuje rozpor mezi bytím a předstíráním, sebestylizací subjektu, a ten promluvu hypotetizuje. Zpovídajícímu se subjektu schází moment distance, který funguje vzhledem k druhému - k sobě jako postavě. Kromě toho i do tohoto typu vyprávění pronikají pochybnosti o možnosti úplného sebeuchopení prostřednictvím jazyka, promluvou. Subjekt se někdy pokouší o sebeuchopení dokonce opakovaně, znovu a znovu koriguje vlastní výpověď (trojí verze autobiografie v Obyčejném životě). Tímto způsobem mívá tedy i stylizace prózy v ich-formě častěji než k postavě-definici právě k pojetí postavy jako hypotézy, jak jsme toho svědky v Obyčejném životě.

Projevy osamostatňování postavy, která se stává na vypravěči jakoby nezávislým subjektem (důsledkem tohoto osamostatňování je její hypotetizace - mnohé zůstává totiž skryto právě proto, že tu schází završující funkce vypravěče), souvisejí zcela nepochybně s hypotetizací samého vypravěče, který se nejen vzdává svého vševědoucího nadhledu, ale zůstává sám neurčitý, jeho pozice je nejasná, rozporná, proměnlivá. V Petrolejových lampách (1935 pod názvem Vyprahlé touhy) Jaroslava Havlíčka vystupuje vypravěč na začátku v roli kronikáře, pamětníka, který se znal s postavami příběhu, posléze se však proměňuje ve vševědoucího vypravěče, který ví vše o nitru hlavní postavy Štěpy Kiliánové (podobný rozpor ve vypravěčově pozici nalézáme také v románech Dostojevského). V Havlíčkově Neviditelném (1937) vypráví román postava, která svůj příběh prezentuje jednak jako zpověď (iluzivnost), jednak jako román (antiiluzivnost). V dalším Havlíčkově díle Helimadoe (1940) je vypravěč „rozdvojen“: příběh vypráví dospívající ji-

noch a týž muž o třicet let později. Složitá kompozice románu, opírající se o postup zdvojování a anticipace, svědčí o jeho literárnosti, s níž je však v rozporu omezený pohled vypravěče, kterému zůstává skryt další osud klíčových postav (Dory a kouzelníka).

V románu Milady Součkové *Bel canto* (1944) vystupuje vypravěč jako vypravěč „s tělem“, důvěrný přítel hlavní postavy, zároveň mu však tento fakt nebrání v tom, aby dával najevo „tvořenost“ postavy (antiiluzivnost) a předkládal čtenáři její vnitřní monolog (iluzivnost). V románu je řada z tohoto hlediska ambivalentních výroků: „Nepronikl jsem do její duše jako jiní romanopisci. Znam však její tělo...“⁴⁴ První věta je deklarací antiiluzivnosti, stvoření postavy, druhá ji však popírá, sugeruje dojem skutečně žijící osoby. Je tu ovšem ještě možnost třetího výkladu - antiiluzivně si počínající vypravěč rezignuje na „nitro“ postavy, které je mu nedostupné. Obraz Giulie se vypravěči neustále rozplývá v sebestylizacích postavy (úloha dívky z dobré rodiny, úloha inteligentní hrdinky, úloha operní zpěvačky), v neautenticitě její existence. Postava budovaná eminentně jako postava-hypotéza, postava hrající roli se v této své zvnějšněné a neautentické existenci ocitá de facto v téže úrovni jako předměty, pojaté v románu jako rekvizity, a jako prostor, pojatý jako dekorace. Ocítáme se ve sféře nepravého, kaširovaného, falešně iluzivního, divadelního bytí.

Zajímavý moment, který se tu rýsuje, tvoří vztah antiiluzivnosti a dokumentarismu. Literární realita je dokladem toho, že tyto dva principy proti sobě stojí jen zdánlivě. Antiiluzivní romány, jak jsme viděli už v Moudrém Engelbertovi, s oblibou využívají dokumentárních žánrů (dopisu, deníku, biografie, autobiografie), jimiž se autentizují smyšlené postavy. Sám dokumentarismus bývá nečistě zároveň předmětem hry. V *Amoru a Psyché* (1937) M. Součkové se jednotlivé části románu nazývají *Deník Augustiny* a *Deník Alžběty*, ve skutečnosti tu však tyto deníky představují jen několik roztroušených banálních vět v textu, který je jejich komentářem. Vypravěč hned budí dojem, že píše autobiografii, hned otřásá „jistotou“ nejen románových postav, ale i identitou samé vyprávějící osoby: „Dnes v noci se mně o ní zdálo. Připomenuv(ši) si svůj sen, napomenut(a) snem dnešní noci, píšu tyto řádky.“⁴⁵ Nevíme, zda vypravěčem je Milada Součková, nebo „mladý spisovatel na cestách“, směřující ke *Krátké Povídce* (úsilí o určitý literární útvar je stylizováno jako cesta prostorem). Nejistota se tu všude váže jakoby paradoxně s autentickým žánrem povytce - deníkem, jehož pisatel je však

místy záměrně znejistěn (Augustina, nebo Součková?). Úmyslné zmatení, rozkolísání identity postav se v průběhu románu stupňuje, jména jsou posléze nahrazena iniciálami, některé postavy jsou odhaleny jako loutky.

Nejistota o promlouvajícím subjektu, jejímž výrazem je jeho pojetí jako hypotézy, bývá spojena s jevem nazývaným vnitřní dialog. V románech Součkové *Odkaz* (1940) a *Zakladatelé* (1940), odkazujících svými vnějšími znaky k žánru rodinných ság - typu tradičně spjatému s psychologicky pojatými, neredukovanými postavami, je právě specificky pojatý dialog, v němž se mísí dialog, vnitřní monolog a nepřímá řeč, postupem, který narušuje celistvost a identitu postav. Věra Lišková ve své recenzi tohoto dvojrománu si kdysi všimla toho, že často není jasno, kdo je mluvčím (někdy se dodatečně ukáže, že se jednalo o vnitřní monolog některé postavy, vyprávěčem předem vůbec neuvedené, nebo o dialog s abstraktní postavou).⁴⁶ Nové postavy jsou do díla uváděny právě médiem dialogu; objevují se často bez úvodu a jejich charakteristika vyvstává nikoli na základě promluvy vyprávěče, ale z výroků, myšlenek, vzpomínek jiných postav, z hlasů jakéhosi veřejného mínění. Osudy hlavních postav, hlavní události jejich života jsou sdělovány jen jakoby mimochodem a namnoze zůstávají nedopovězeny. Řada postav mizí beze stopy, jindy se zprávy o nich vyskytnou v drobné poznámce v závorce. A tady se dostáváme k zásadní otázce: máme před sebou skutečnost pojatou antiiluzívně, nebo iluzívně? Zatím se nám zdálo, že iluzívnost se pojí se završenými, neredukovanými, psychologickými postavami. Nyní se rysuje jiná možnost: nenabízejí právě texty neskrývající svou fragmentárnost a vyprávěči nepředstírající svou vševědoucnost svým způsobem dokonalejší iluzi životní skutečnosti - skutečnosti, která ovšem není pojata ve své završenosti, nýbrž stylizuje se jako „uplývající, zmatený, tekutý tok drobných banálních životů“?⁴⁷ Součková se pokouší zachytit reálné prvky jakoby v procesu jejich mimovolného vynořování a stejným způsobem, jakoby bez zprostředkující instance vyprávěče a autorské interpretace chce prezentovat čtenáři i postavy.

S pojetím postav jako hypotéz bezprostředně souvisí analogické pojetí syžetu. Proti homogenitě, kontinuitě a lineárnosti syžetu v próze s iluzívní tendencí a postavami-definicemi stojí v antiiluzívní a hypotetizující próze heterogenní, diskontinuitní syžet s časovými přeskoky, syžet vyvstávající z variací téhož příběhu, pohledu na něj z různých stran, různými postavami. Syžet se konstituuje z více verzí nebo hypotéz. Různé varianty událostí uvádí Čapek *Chod ve Větrníku*, K. Čapek v *Povětroni* a jinde, Weiner ve *Hře*

doopravdy, Vančura v Markétě Lazarové, Řezáč v Rozhraní; Součková ve svých románech podává s oblibou různé varianty dialogů postav, v Amoru a Psyché je obsažen několikery konspekt románu apod. Stejný smysl má i fragmentarizace syžetu, inkohorence jednotlivých událostí, existence bílých míst v ději, jimiž se otevírá možnost jiného výkladu. V Moudrém Engelbertovi ponechává vypravěč otevřenou historii záhadné smrti svobodného pána von Uszlara a okolnosti sebevraždy lokaje Goláně - pohrává si se čtenářovým očekáváním rozuzlení příběhu v duchu detektivního žánru. V Odkazu a Zakladatelích nejsou osudy postav dopovězeny, v Bel cantu jsou některé scény podávány jako synopse. Hypotetizace a relativizace, „otevřenost“ syžetu, která je odrazem relativní povahy poznání, znamená pak zároveň otevřenost a vrstevnatost významové výstavby, tendenci k ambivalenci a polysémii.

Z hlediska procesu hypotetizace je důležité, jaké místo zaujímá v syžetu postava. I když v literatuře odpradáva koexistoval syžet opřený o hlavního hrdinu se syžetem, v němž hrdina toto středové postavení nemá (v díle figuruje celá řada postav ve stejné úrovni), přesto můžeme konstatovat, že procesy spjaté s hypotetizací velmi často provázelo oslabení středové pozice hrdiny a že výskyt děl s decentralizovaným hrdinou je v próze dvacátého století, také v próze české, mnohem vyšší než v dobách předchozích.

Podívejme se ještě krátce, jak se hypotetizace projevuje v rovině prostoru a času. Jestliže postavy-definice se obvykle pohybují v pevně vymezeném prostoru, jsou spjaty s „reálným“ nebo schematizovaným (alegorickým) místem, postavy-hypotézy bývají s prostorem spjaty mnohem volněji. Vypravěč se netají tím, že je lokalizace příběhu věcí jeho libovůle („Popřejme této události místa v kraji mladoboleslavském“ Markéta Lazarová), bez udání důvodu postavu přemístí (v Bel cantu), ponechává cesty postav bez motivace nebo uvádí jejich několikerou možnou motivaci (Pověťroň). Místo se prezentuje střídavě jako reálné a jako umělé, divadelní: „To jeviště bylo tak tuze jako skutečnost, že se tím skutečností posmívalo.“ (R. Weiner, Hra doopravdy).⁴⁸ Analogické postupy se v souvislosti s hypotetizací rozvíjejí také v rovině času. Identita času se zpochybňuje především porušováním chronologie. Ve dvacáté kapitole Odkazu postupuje čas obráceně - od manželské hádky k zasnubám. Antiiluzívně působí střídavé a simultánní líčení různocasých momentů, případně jejich splývání: „Cože dím: *jako* onehdy!? Já trouh. *Je* to onehdy po divadle.“ (R. Weiner, Hra doopravdy - zdůrazněno autorem).⁴⁹ Tak jako je prostor v literárním díle pojímán jako jeviště, prostor hry, rýsuje

se tu také tendence pojímat čas jako čas vymezený prostorem textu a dobou vyprávění a četby. Dodejme, že projevem hypotetizace prostoru a času není pouze jejich herní pojetí (v rámci hry bychom se totiž mohli pohybovat v oblasti definic a modality jistoty - *je to hra*), ale především takové pojetí, kdy po tvrzení následuje zpochybnění nebo kdy je situace dvojznačná, kdy do výpovědi o ní proniká skulinou moment noetické nejistoty: je to - není to hra, je to - není to skutečnost. Jedinou skutečností, o které pak čtenář nemusí pochybovat, je skutečnost vyprávění.

Poznámky

¹ G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano 1980.

² N. Ginzburgová, *Psychologická próza*, Praha 1982, s. 244.

³ Postavou, subjektem může být i zvíře (zvířecí alegorie), ožívající předmět, prostor (např. město).

⁴ M. M. Bachtin, *Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel'nosti*, in: M. M. Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1979.

⁵ Tamtéž, s. 79.

⁶ J. N. Tyňanov, *Problém básnického jazyka*, in: J. N. Tyňanov, *Literární fakt*, Praha 1988. V této stati publikované v roce 1924 je obsažena myšlenka o hrdinovi jako dynamickém celku: „Statická jednota hrdiny (jakož i jakákoliv jiná statická jednota v literárním díle) je velice vratká. Je plně závislá na principu konstrukce - může v průběhu díla kolísat podle momentální obecné dynamiky díla; stačí, když existuje znak jednoty, její kategorie, která uzákoňuje i nejkrajnější případy jejího faktického narušení a nutí dívat se na ně jako na *ekvivalenty jednoty*. Ale taková jednota již zcela zřejmě není naivně chápanou statickou jednotou hrdiny; místo znaku staticčnosti celku má znak dynamické integrace, celistvosti.“ (J. N. Tyňanov, *Literární fakt*, Praha 1988, s. 429 - zdůrazněno autorem).

⁷ L. S. Vygotskij, *Psychologie umění*, Praha 1981, s. 232.

⁸ Viz *Slovník literární teorie*, Praha 1984, heslo Znak, šifra mc (= Vladimír Macura), s. 145.

⁹ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984, s. 145.

¹⁰ G. E. Lessing, *Hamburská dramaturgie* (XXXIV., kus z 25. srpna 1767): „V charakterech si nesmí nic odporovat, musí si udržovat stále stejnou podobu, musí stále zůstat podobny samy sobě, mohou se projevovat tu silněji, tu slaběji, podle toho, jak na ně působí okolnosti, žádná z těchto okolností však nesmí být tak mocná, aby změnila charakter černého v bílý.“ (G. E. Lessing, *Hamburská dramaturgie*, Praha 1980, s. 114).

¹¹ M. M. Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, s. 151.

¹² J. Janáčková, *Román mezi modernami*, Praha 1989, s. 21, 50.

¹³ K. M. Čapek Chod, Antonín Vondřejc, Praha 1959, s. 505.

¹⁴ D. Hodrová, *Román ztracených iluzí*, in: D. Hodrová, *Hledání románu*, Praha 1989.

¹⁵ Teprve J. Janáčková v Románu mezi modernami (1989) upozornila na přítomnost těchto postupů.

¹⁶ Viz K. Kratochvíl, *Ze světa komedie dell'arte*, Praha 1987, s. 541 - 545.

¹⁷ F. X. Šalda, *Kritické projevy 2*, 1884 - 1895, Praha 1950, s. 227.

¹⁸ *Tamtéž*, s. 229.

¹⁹ F. X. Šalda, *Kritické projevy 7*, 1908 - 1909, Praha 1953, s. 296 - 297.

²⁰ F. X. Šalda, *Kritické projevy 12*, 1922 - 1924, Praha 1959, s. 177 a 178.

²¹ F. X. Šalda, *Z období Zápisníku I*, Praha 1987, s. 616.

²² Tuto proměnu jejího vnímání reflektuje F. X. Šalda ve stati *O dnešním položení tvorby básnické*, in: F. X. Šalda, *Z období Zápisníku I*, s. 392.

²³ L. Trilling, *Beyond Culture. Essays in Literature and Learning*, New York 1965, cit. podle M. Holuba ze stati *Poezie a věda*, *Ročenka Technického magazínu 2*, Praha 1988, s. 179.

²⁴ F. X. Šalda, *Z období Zápisníku I*, s. 363, 365.

²⁵ *Tamtéž*, s. 617.

²⁶ *Tamtéž*, s. 640 - 641.

²⁷ F. X. Šalda, *Z období Zápisníku II*, Praha 1987, s. 49.

²⁸ „Jsou jen znaky, jen exponenty jakéhosi podvědomí, jakéhosi ohromného objektu“ (o postavách v *Nezvalově Panu Maratovi*). F. X. Šalda, *Z období Zápisníku II*, s. 495.

²⁹ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984.

³⁰ A. J. Greimas, *Les actants, les acteurs et les figures*, in: *Sémiotique narrative et textuelle*, présentée par C. Chabrol, Paris 1973; C. Bremond, *Logique du récit*, Paris 1973; Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in: R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris 1977.

³¹ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966, s. 132.

³² J. Kristeva, *Le texte du roman*, Paris 1976. Podle Greimase se podstatným stává nikoli to, čím tyto postavy-aktanty jsou, ale co dělají a jak participují na třech sémantických osách: komunikace, přání (hledání) a zkoušky; na základě toho se pak vytváří typologie aktantů. Podle Kristevové je aktant charakterizován především svou specifickou promluvou.

³³ Pojetí postavy-definice a postavy-hypotézy navazuje v jistém smyslu na Lukácsovo rozlišování neproblematického a problematického hrdiny v jeho *Teorii románu* (1916). Podotkněme však, že problematický hrdina může být pojat jako definice i jako hypotéza (neproblematická ovšem hypotetická vylučuje); příkladem prvního typu může být Goethův Vilém Meister, druhého Kafkův Josef K.

³⁴ K poetice jména viz J. Holý, *Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury*, *Česká literatura* 1984, 5, s. 459 - 476.

³⁵ Je zajímavé, že poprvé se tato jména objevila právě v románu (u Defoea, Smolletta).

³⁶ Hypostaze čtenáře jako přirozený důsledek koncepce postavy-hypotézy vedla ve francouzském „novém románu“ padesátých let až k situaci, vyjádřené Robbe-Grille-

tovým výrokem o čtenáři jako „jediné důležité postavě“. Hledisko - „oko“ čtenáře - je vypravěčem v Robbe-Grilletově Žárlivosti.

³⁷ F. X. Šalda, Kritické projevy 10, 1917 - 1918, Praha 1957, s. 123.

³⁸ Zde i nadále se opíráme o knihu L. Doležela O stylu moderní české prózy (Výstavba textu), Praha 1960.

³⁹ Tamtéž, s. 90.

⁴⁰ Tamtéž, s. 150.

⁴¹ J. John, Moudrý Engelbert, Praha 1947, s. 19 - 21.

⁴² O sebereflexivním románu viz D. Hodrová, Sebereflexivní román, in : sb. Poetika české meziválečné literatury (Proměny žánrů), Praha 1987, a Sebereflexe ve vývoji románu, in : D. Hodrová, Hledání románu, Praha 1989.

⁴³ F. K. Stanzel, Teorie vyprávění, Praha 1989.

⁴⁴ M. Součková, Bel canto, Praha 1944, s. 114.

⁴⁵ M. Součková, Amor a Psyché, Praha 1937, s. 25. Podobný jev nalézáme v šedesátých letech v prózách V. Linhartové.

⁴⁶ Posmrtný odlitek z prací Věry Liškové, uspořádala M. Součková a B. Havránek, Praha 1945, s. 15.

⁴⁷ Tamtéž, s. 22.

⁴⁸ R. Weiner, Hra doopravdy, Praha 1967, s. 56.

⁴⁹ Tamtéž, s. 28.