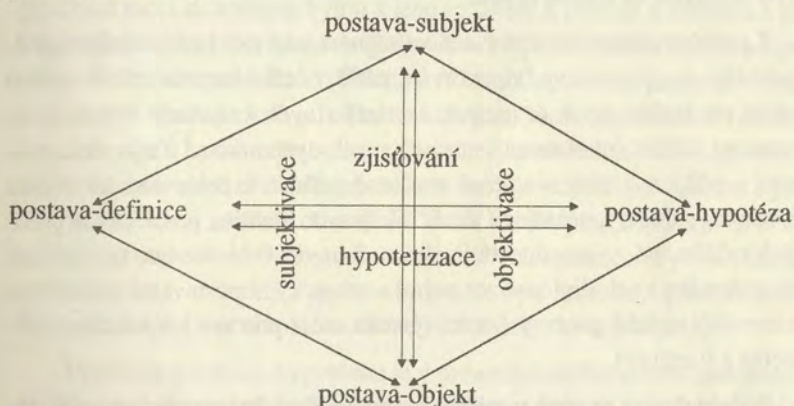


Postava-subjekt a postava-objekt

V předchozí kapitole jsme se zabývali poetikou postavy především z hlediska polaritý postavy-definice a postavy-hypotézy. V této kapitole soustředíme pozornost na jiný druh polaritý, v pojetí postavy rovněž mimořádně důležitý, - na oscilaci postavy mezi pólem subjektovosti a objektovosti. Na jejím základě se rýsuje pojetí postavy jako subjektu a postavy jako objektu. Pokusíme se přitom objasnit vztah těchto dvou typů (pólů) k oběma typům (pólům) předchozím.



Subjektovost a objektovost postavy byla už předmětem našeho zájmu v předchozí kapitole, převážně však v souvislosti s postavou-definicí, rozpjatou mezi oběma póly (tíhnutí k pólu subjektu u postavy v realistickém díle; tíhnutí k pólu objektu u děl alegorického charakteru, v komedii dell' arte apod.). Nyní tento zájem přeneseme na postavu-hypotézu. Nejprve budeme věnovat pozornost těm případům, které postavu-hypotézu posouvají k pólu subjektu.

V české literatuře se od přelomu století z repertoáru postav vynořují určité typy, vyznačující se výraznou subjektovostí a přitom přímo implikující poetiku postavy-hypotézy. Tyto typy, které prozatím shrneme pod pojem *problematizující* postavy, byly odrazem určitých nových způsobů chápání reality a subjektu. Tam, kde se objevily, zpravidla do nezpochybně významové struktury, nemodalizované promluvy vnikaly relativizující, hypotetizující momenty. Problematizující postavy nejsou ovšem záležitostí teprve moderní literatury. Ve středověkém románu byl takovou problematizující postavou

typ rytíře, který se zpronevěřil svému poslání a dostal se do rozporu s kurtoazní etiketou. V realistických románech byli takovými postavami cizinci, „divoši“, bloudí, dvojníci, fatální ženy, tedy postavy, které jsou vždy v určitém smyslu *postavami s tajemstvím*, s iracionálními rysy. Realistické romány vlastně prostřednictvím podobných postav mimoděk dočasně opouštěly sféru nemodalizované promluvy a ocitaly se ve sféře promluvy modalizované (promluvy s prvky modalizace), byť obě sféry zůstávaly ostře odděleny. V díle se potom uplatňovalo dvojí pojetí postav, dvě odlišné poetiky (viz dále). Podobným způsobem pronikaly hypotetizující momenty i do české prózy zhruba od desátých let tohoto století.

K problematizujícím postavám, vnímaným jako extrémní podoby *druhého, jiného, ne-já, postavy s tajemstvím*, patřil v české literatuře sledovaného období především *tulák, loupežník, exotický člověk, kouzelník*. Tyto typy se vyznačují vnitřní inkoherencí, nezavršeností, dynamikou.¹ Co je však podstatné - příklon k nim znamenal současně příklon k postavám, které jsou výraznými subjekty, neztrácejí téměř nikdy svou identitu, posilovanou právě jejich zvláštností, výjimečností, jinakostí. Zároveň můžeme tyto typy chápat jako polemiku s neindividualizovanými a neepickými postavami, jako pokus o renesanci epické postavy (tento význam měla postava loupežníka u Olbrachta i Vančury).

Podobné typy se svou vypjatou individualitou (kterou pochopitelně postrádají v triviální literatuře, kde jsou schematizovány stejně jako ostatní postavy) vystupují obvykle jako narušitelé spořádaného světa, který fascinují svou jinakostí. Jejich přítomnost v ději, a to třeba i v epizodické roli, znamená nezřídka destrukci a hybridizaci v kompozici díla. Ve Šrámkově Stříbrném větru (1910) vystává obraz podobné postavy z několika zmínek a ze samostatné šesté kapitoly, tvořící jakousi vloženou novelu. Jeníkův strýc, tulák Jiří Ratkin vtrhuje do měšťácké „idyly“ rodinného a společenského života, ohrožuje ji a zároveň znamená narušení, trhlinu v plynulém a jednotném (monografické) kompozici románu (postup vložené novely se na jiném místě neobjeví). Jiří Ratkin svádí Jeníka svou „dobrodružnou krásou“ a ani na konci příběhu nerozptýlenou ambivalencí. Spolu s touto postavou, na scénu uvedenou s určitými romaneskními efekty (moment zprvu utajené totožnosti - označován jako cizinec, ten, jenž ztratil jméno), se v románu objevuje smrt. Ztroskotanec a člověk bez domova je tu pojat jako fatální, fascinující a chtónická - se smrtí spjatá bytost, provokující svou nedopovězeností, fragmen-

tárností a náznakovostí. Můžeme říci, že Jiří Ratkin je na rozdíl od Jeníka Ratkina, který je v románu cele pojat jako postava-definice, typickou postavou-hypotézou.² K témuž typu patří postavy strýce námořníka a kouzelníka v Havlíčkově románu *Helimadoe* (1940); obě jsou epizodické, každé je věnována pouze jediná kapitola, v syžetu však mají klíčovou roli; jejich příběhy, obsahující jejich osud jen v náznaku, mají antipačnický charakter.

Protiklad mezi tulákem, loupežníkem, kouzelníkem (stvořitelem) - subjekty povýtce - a neindividualizovanou nebo schematicke-alegoricky charakterizovanou masou či jedinci (o jejich podobě viz dále) se rýsuje jako protiklad mezi skutečným bytím s jeho vztahem k přírodě a vesmíru a pouhým existováním s lpěním na vnějších věcech, společenském úspěchu a prestiži. V Kulhavém poutníkovi (1936) staví Josef Čapek proti poutníkovi, který si postupně ujasňuje, kdo je, odkud a kam jde, Osobu, společenský produkt, titul, povolání, bytost oděnou svou funkcí, významem, příslušností, služebností. Osoba v sobě zvláštním způsobem spojuje měšťáckou stádnost s představou a hrozbou umělého člověka. Člověk s duší, plný nepokoje ze změny a smrti, je na rozdíl od Osoby, jež toliko budí zdání samoty a původnosti, nadána silou tvořivou. Ta spolu s vědomím bytí umožňuje poutníkovi pohlednout tváří v tvář nicotě, necítit se jako manipulovaný objekt.

Typickou postavou-hypotézou je v próze dvacátého století také *dvojník*. V Olbrachtově románu *Podivné přátelství herce Jesenia* (1910) pozorujeme zajímavý jev. Nejen že je v románu pouze Jesenius líčen zvnějšku i zevnitřku (u ostatních postav je míra líčení jejich pocitů nepatrná) a postava Veselého, tuláka a Jeseniova dvojníka, je líčena zásadně jen z pohledu Jesenia, tedy zvnějšku, ale při tvorbě postav se tu vlastně uplatňují dvě odlišné poetiky: zatímco postava Jesenia je tvořena v duchu poetiky realistické, psychologické postavy, postava Veselého, která už svou zčásti iracionální podstatou (dvojník) podobné poetice odporuje, je tvořena v duchu novoromantické poetiky jako postava s tajemstvím (v tradici dvojníků z románů *Stevensonových* či *Karáskových*). V podobné opozici tu funguje také dvojice ženských postav - Klára a fatální žena Gabriela. Jestliže tulák a spol. tihli ve výše uvedeném schématu k pólu subjektu, postava dvojníka je z hlediska této polaritě zvláštní, a to proto, že dvojníkový příběh je vlastně zápasem postavy o její identitu neboli subjektivitu, která je ve chvíli, kdy se objeví dvojník, ohrožena. Zdvojující a množující se subjekt se začíná blížit objektu. Naopak postava dvojníka, rodícího se někdy například z obrazu, je případem, kdy se

objekt mění v subjekt. Oba tyto procesy, pokud nejsou na konci racionálně vysvětleny, se nicméně vesměs odehrávají ve sféře postavy-hypotézy.

Na opozici subjekt x objekt je budován i vztah *vraha* a jeho *oběti* v detektivním žánru. V něm jsou ovšem pozice jasné: vrah je subjekt - oběť objekt (smrt ji mění ve „věc“), k výměně pozic nedochází. V klasickém detektivním žánru je oběť zpravidla „známou veličinou“ a „neznámou“ postavou s tajemstvím je vrah. Pojetí postavy je tu už a priori - na základě žánrové konvence - hypotetické.

V textu budovaném na detektivní zápletky autor čtenáři většinou předkládá několikeroú hypotézu zločinu a několikeroú hypotézu vraha. Hypotetičnost - a to je důležité - je jen dočasná, závěr přináší rozřešení záhady, dochází k identifikaci vraha. Nás však zajímá případ, kdy hypotetičnost není zrušena ani na konci. Tam se ovšem už pohybujeme v nepravém detektivním žánru, vstupujeme na půdu *hypotetizující prózy*. Příkladem takové prózy jsou Čapková Boží muka (1917), nejvýrazněji pak povídka Hora. V textu nás nic neopravňuje domnívat se, že postava, která se tu jeví jako vrah, vrahem skutečně je (ostatně ani motiv vraždy není objeven), hypotetický vrah umírá, aniž je záhada jeho a oběti rozřešena. (Analogicky jsou vytvářeny hypotetické konstrukty postavy v povídce Šlápěj.) Dlouho před Povětroněm Čapek v Hoře na minimální ploše, „v kostce“ realizuje hypotetickou strukturu. Postavy - vypravěč, „filozof“ Slavík, komisař Lebeda, detektiv Pilbauer, skladatel Jevíšek - právě tak jako postavy v Povětroni (milosrdná sestra, jasnovidec, básník, lékaři) zaujímají svůj vztah k záhadě, záhadné postavě (vlastně dvěma postavám), v náznaku vymýšlejí její příběh (v Povětroně se tato fabulace rozvine do tří samostatných povídek). V obou prózách je hypotetická postava (oběť, vrah, trosečník) bezejmenná, mrtvá či umírající. Záhada a záhadná postava se v Hoře, podobně jako osamělá stopa v povídce Šlápěj, stává výrazem, takřka symbolem všeho záhadného a nejistého (hypotetického) povytce: „Jevíšek byl zmaten; v mysli vytanula mu veškerá nejistota, všechny mučivé pochyby, které mu bylo snášeti v jeho umění.“³ V Hoře, stejně jako v Povětroně dostává možnost nejvíc se přiblížit k záhadné postavě umělce, postava vstupuje do jeho díla (v hudební skladbě Jevíškově v podobě vyššího hlasu, v Povídce básníkově z Povětroně v podobě románové postavy).

Jestliže jednou cestou k postavě-hypotéze byl přetvořený, zjinačený detektivní žánr, jinou cestou k ní byla fantastická povídka. U povídek z Božích

muk je ostatně zřejmé spojení obou žánrů. Ve fantastické povídce jsou možné dvě konečné interpretace postavy: buď se nejistota a tajemství postavy rozptýlí, hypotetičnost tak jako v detektivním žánru vystřídá na konci jistota (v románech A. Radcliffové, v povídkách E. A. Poea), nebo zůstanou zachovány (P. Mérimée: Venuše Ilská; H. James: Věž ze slonoviny). K tomuto druhému typu náleží povídky Ladislava Klímy. Vznikaly mezi lety 1906 a 1909, ale do literárního kontextu vstoupily teprve svým vydáním v roce 1932 a vnesly do něj v té době již značně archaickou symbolistně dekadentní variantu hypotetické postavy (postavy fantastické).

Krajní subjektivist Klíma, pro kterého existují jen subjekty („objekt jest jen druh účinkování subjektu na subjekt...modus subjektu“),⁴ hmota je duševním stavem, svět je výtvozem, snem a hrou absolutního Ega, vytváří ve svých prózách prostřednictvím vševědoucího vypravěče či vyprávění v ich-formě iluzivním způsobem líčené intenzivně vnímající subjekty a postavy s tajemstvím (dvojznačná postava hlídače Vrháče v próze Obešel já polí pět a v pokračování nazvaném Smrt - sen; dále postavy nymf). Na druhé straně mu však není cizí ani antiiluzivní gesto, pojetí díla jako hry jeho tvůrce: „Nutno nechat zatím parentheticky Delenda bez vůle. - Ale píšeme-li takto, nemělo by vše následující mít *kondicionelní*, výsměvačný ráz /.../ A proto jen hazardně kupředu přes tento hrozný odstavec - jenž je právě proto nejlepší, že autor píše jej, byl si o každé jeho myšlence naprosto *nejasný*„ (kurzíva - D.H.).⁵ V této próze, v textech z pozůstalosti nesoucí podle hlavní postavy název Delend, se akt tvorby tematizuje dvakrát - v rovině vypravěče a v rovině Delenda, tvořícího postavu Althey, která - iluzivně - ožívá: „Není to snad Althea sama? Ach - jaké nové třestění?... Haha, básnický blázne: Románová osoba, zcela ze vzduchu vzatá, zpočátku uměle, neumělecky vytvořená, že jsem se do svého fantomu trochu zamiloval - a ona se mně zjevuje jako žijící bytost?“⁶ Antiiluzivně pojatý text, v němž je tematizována tvorba textu a postavy, se vlastně v duchu filozofické ideje o tom, že každé myšlence odpovídá někde skutečnost, stává iluzivním. Přesvědčení o nemožnosti jakékoli jistoty, o neurčitosti vlastností reality se u Klímy projevuje zpochybňováním identity postavy (nikoli však postavy ústřední - ta je stále variací jednoho a téhož subjektu), nejčastěji ženské postavy s tajemstvím (Althea, Orea ze Slavné Nemesis), rozpjaté mezi realitou a snem, životem a smrtí, božským a ďábelským, člověkem a zvířetem: „Jsi žijící bytost? Šílená? Nevěstka? Či jen má halucinace? Neb skutečné strašidlo? Duše mrtvého? Nymfa či lemura?

Ďábel? Vampýr? V ženu začarovaný panther? V dívku zhuštěná sluneční zář?"; „Ale kdo jsi jen? Skutečná či přízrak? Živá či mrtvá? Senta? Nebo jiná?“⁷ Tajemství fatálních žen není ani na konci rozluštěno, nejsou zbaveny dvojznačnosti (jak je tomu např. u podobných typů v exoticko-mystických románech Jana Havlasy), zůstávají postavami-hypotézami.

Fantastická postava (fantóm, duch, upír, vlkodlak, ožívající předmět, dvojník) se stává postavou-hypotézou na základě specifické modality promluvy - nejisté, zpochybňující, váhající mezi různými možnostmi. Hrdina a stejně i čtenář váhá mezi přirozenou a nadpřirozenou interpretací události, jevu, postavy. „Váhání se stává jedním z témat díla.“⁸ Fantastické je zvláštním případem takzvané *vision ambigüe* - ambivalentního vidění. Právě tato nerozptýlená dvojznačnost nás v souvislosti se subjektem postavy v této kapitole eminentně zajímá.⁹

Zatímco neutrální, indikativní modalita prakticky neupozorňuje na mluvčího promluvy, zůstávajícího ve stínu jako prázdná maska bez individualizujících znaků, pozorujeme, že modalita zpochybňující, modalita nejistoty okamžitě odkazuje k subjektu, který je jejím nositelem či původcem, její přítomnost je známkou zdůrazněné subjektovosti mluvčího. Proto nás nepřekvapí, že právě hypotetická modalita se váže především s vypravěčem v první osobě, případně s vypravěčem tematizujícím vyprávění (oba typy tíhnou výrazně k pólu subjektu). Právě ve fantastické literatuře se velmi často vyskytuje zobrazený, tematizovaný vypravěč (také ve většině Klímových fantastických povídek). Tento vypravěč totiž autentizuje neuvěřitelný příběh a zároveň umožňuje čtenáři identifikovat se s postavou, což se u tohoto žánru pokládá za nezbytné. Hypotetické pojetí postavy přitom právě svou významovou otevřeností skýtá možnost, aby autorovo „já“, vtělené do tematizovaného vypravěče či jiných postav, s touto postavou do značné míry splývalo, aby se distance mezi „já“ a druhým snížila na minimum (v těch dílech, kde vystupuje vševědoucí vypravěč, zeje mezi vypravěčem a postavou-definicí přímo propast). Někdy se tento vztah blíží svého druhu dvojnictví (podobnosti v osudu trosečníka a básníka v *Povětrní*).

Zmínili jsme se o tom, že postava-hypotéza, tak jak ji tvoří moderní literatura, nalézala při svém konstituování oporu v hypotetické postavě z detektivního a fantastického žánru. Na rozdíl od fantastické prózy se detektivní žánr v případě zachování dvojznačnosti odcizuje své podstatě, mění se

v žánr jiný, jak to můžeme pozorovat v Čapkových povídkách z Božích muk nebo později ve francouzském „novém románu“. Je zjevné, že smyslem takto posunutého žánru nebylo už pouze nastolit záhadu, vzbudit napětí prostřednictvím nejistoty a uvedením postavy-hypotézy. Setrvání v modalitě nejistoty totiž umožňovalo zkoumat nejrůznější varianty interpretace příběhu a postavy. Nebylo nezbytné dospět na konci k jednoznačnému, definitivnímu, postačujícímu vysvětlení, jehož součástí by byla i proměna postavy ze stavu hypotézy ve stav definice. Důležitý byl především sám proces poznávání - ten se stával tématem, ba syžetem díla. Příkladem díla tohoto druhu je Čapkova „noetická trilogie“ - Hordubal (1931), Povětroň (1934) a Obyčejný život (1934). Podle jejího už vžitého označení nazveme variantu postavy-hypotézy, která v tomto typu prózy figurovala (v české literatuře se objevovala od počátku století, ale plně se rozvinula teprve na počátku třicátých let), variantou *noetickou*. Noetická varianta postavy se realizovala v románových typech, v nichž se v minulosti prosazovalo vesměs pojetí postavy jako definice - v románu iniciačním, exotickém aj. Od přelomu století v těchto typech sílila sebereflexivní, antiiluzivní tendence, která jim byla původně cizí. Setkáváme se tu přitom s různými stupni modalizace promluvy a hypotetizace postavy.

Nejvýraznější podobu noetické varianty postavy-hypotézy vytvořil Čapek v Povětroní. Jestliže v Hiltonově Ztraceném obzoru (1933) vypráví jednak hledající - Ruthford, jednak hledaný - Conway, který je tu postavou-hypotézou, Čapek na rozdíl od Hiltona nenechává v Povětroní postavu cestovatele vyprávět vůbec. Vytváří jakousi absolutní postavu-hypotézu, jejíž příběh se pokoušejí postupně rekonstruovat, de facto však stvořit tři vyprávějící. Typ noetického putování se u Čapka problematizuje několikerou verzí motivace a charakteru cesty. Cestovatel - postava beze jména, tváře, řeči - není subjektem, ale vlastně objektem vyprávění. Tento postup byl v exotických románech, k nimž Povětroň určitou vrstvou svého syžetu patří, výjimečný. Porovnejme jej s jiným českým románem přibližně z téže doby - s románem Jana Havlasy Milující nenávist (1931). Také v něm se užívá motivu zastřené identity postavy: Vladimír Stach hledá zmizelého Jiřího Harase, jehož existence se rozplývá v řadě existencí s jinými jmény. V Havlasově románu se však podoba zmizelého postupně plně rekonstruuje a rozptyluje se také výchozí ambivalentní hodnocení postavy. I když je tedy v Havlasově Milující nenávisti i Čapkově Povětroní východiskem postava s tajemstvím, další pos-

tup a výsledek je zcela odlišný. Zatímco Havlasův román neopouští schéma dobrodružně-iniciačního románu s jeho konečnou významovou jednoznačností, Čapkův román činí mnohoznačnost nejen výchozím, ale i výsledným stavem; na rozdíl od dobrodružného románu s jeho významově uzavřeným syžetem zůstává Povětroň „otevřeným dílem“ o exotické cestě.

Podívejme se na Čapkův román detailněji. Milosrdná sestra, jasnovidec a básník sestupují do bezvědomí trosečníka, do nitra člověka, který je pro ně postavou s tajemstvím, noří se do příběhu neznámého umírajícího. Podobnou stavbu objevíme před Čapkem v Conradově *Srdci temnoty* (1902), jehož středem je postava záhadného pana Kurtze (pan Kurtz stejně jako neznámý trosečník se nalézá in articulo mortis). Cesta, u Conrada „reálná“, u Čapka „literární“, hypotetická, mífí v obou případech k někomu, kdo zůstává záhadou i na konci, podoba člověka vyvstává z útržků vět o něm - v *Srdci temnoty* z vyprávění Rusa, snoubenky, Marlowa, v *Povětroní* ze snu sestry, z telepatického obrazu jasnovidce, z fikce básníkovy.¹⁰ Případ X se v románu stává předmětem nejrůznějších příběhů, je oblečen do četných kostýmů, dostává nejrůznější profese a jména. Přitom i v jednotlivých vyprávěních je příběh složen jen z trosek, zlomků, roztržštěn jako meteorit, neusiluje se o jeho fiktivní, iluzivní celistvost a úplnost: ve vyprávění sestry je torzovitost příběhu dána tím, že se jedná o sen (v jeho rámci pak o útržkovité vyprávění neznámého), ve vyprávění jasnovidce je motivována telepatickým prožitkem, básník ve vyprávění zdůrazňuje literárnost, konstruovanost příběhu.

Hypotetické příběhy postavy jsou budovány na půdorysech určitých žánrových typů exotického románu. V podobě hypotéz se v nich postupně setkáváme se všemi tradičními způsoby motivace exotické cesty. V rámcových pasážích se v hypotézách chirurga a internisty rýsuje obraz neznámého jako lovce, dobrodruha, námořníka v duchu cesty dobrodružné. V Povídce milosrdné sestry je cesta do divočiny motivována konfliktem s otcem, generačním neporozuměním, „vzpourou proti všemu, co se jmenuje povinnost“. I v ní se vlastně jedná o dobrodružný útěk z domova do světa; neznámý má v tomto případě hodně společného s loupežníkem z Čapkova stejnojmenného dramatu. Dobrodružství však v rozporu se schématem dobrodružného románu nevede v Povídce milosrdné sestry k nabytí bohatství, dobytí území, získání nevěsty apod., ale nevede ani v duchu noetického putování k dotvoření cestovatelovy neúplné bytosti, k její zralosti či obrození, natož k mystické iniciaci, není-li náznakem tohoto obrození sám pokus vrátit se domů.

Čtenář dobrodružného románu je nutně zklamán *nenaplněním* obvyklého dobrodružného syžetu, v jehož rámci by neznámý musel být na konci identifikován a modalita nejistoty rozptýlena.

V Povídce jasnovidcově je motivace cesty složitější: mluví se tu rovněž o vzdoru proti autoritativnímu otci, ale zároveň přistupují motivy další, typické pro cesty noetické. Útěk do divočiny byl podle jasnovidce motivován vnitřní osamělostí neznámého, melancholií. Neznámý se v jasnovidcově hypotéze vrací domů kvůli chemickému objevu. Ani tento motiv se však v románu, na rozdíl od Krakatitu (v němž figuruje též motiv, ale hrdina je přes určité rysy nemotivovaného, bloudského chování pojat jako postava-definice, jak to plynulo z pojetí Krakatitu jako románu pro lid), nezavrší. Také v Povídce jasnovidcově se rezignuje na tradiční motivy exotického románu.

V Povídce básníkově se mnohé motivy a postupy, v předchozích částech naznačené, dále rozvíjejí, ozřejmují, ale zároveň komplikují. Jestliže Povídka milosrdné sestry a Povídka jasnovidcova naznačovaly určitou polemiku s dobrodružstvím, dobrodružně noetickým a iniciačním putováním, v Povídce básníkově je polemika se všemi těmito variantami cesty naprosto explicitní, postupně přerůstá v povídku či takřka román (tato část je nejrozsáhlejší) a současně ve výklad jeho geneze a poetiky. Zatímco v předchozích vyprávěních příběh vyvstával ze snu a telepatického prožitku, v Povídce básníkově se rodí z hledání románu a postavy, přičemž hledání identity neznámého splývá v tomto příběhu nejvýrazněji s hledáním identity vyprávějící osoby: cesta neznámého do divočiny se stává cestou básníkovou. Tematizace autora v postavě básníka se tu zdá být bezprostředně motivována právě důsledným pojetím postavy s tajemstvím jako postavy-hypotézy.

Důsledek poetiky postavy-hypotézy představuje, jak už jsme řekli v předchozí kapitole, tematizace čtenáře, který bývá nejen oslovován, ale svým způsobem se svou přítomností v díle do jisté míry podílí na vývoji syžetu, na hypotézách syžetu. Jakou podobu má čtenář v Povětroni? Řekli bychom, že je to spíš „naivní“ čtenář tradičních dobrodružných a exotických příběhů („Chcete, abych si něco vymyslel, ne? Krásnou kreolku... nemohu vám posloužit pestrými příběhy.“),¹¹ kterého všichni vypravěči vlastně neustále tak trochu zklamávají, nenaplnují jeho žánrové a syžetové očekávání. Zčásti se přitom v pozici čtenáře (adresáta) ocitají i posluchači jednotlivých příběhů - chirurg, internista a de facto i básník, vypravěči a posluchači si

vlastně vyměňují role. Komunikační model Povětroně je z tohoto hlediska pozoruhodný. Čtenář - tematizovaný v textu i mimotextový adresát - je záměrně postaven do konfliktu s příběhem, jeho typem a způsobem podání a také s pojetím ústřední postavy jako postavy s tajemstvím. Především čtenář mimotextový je autorem jakoby manipulován, podstupuje četbou určitou noetickou a literární výchovu, učí se vnímat proces poznání, interpretovat hypotetickou románovou promluvu.

Je-li užití poetiky postavy-hypotézy v souvislosti s typy představujícími problematické subjekty, extrémní podoby *jiného* (tulák, postava s tajemstvím jako taková) jakoby přirozené, implikované, o to překvapivější a esteticky působivější je užití této poetiky při tvorbě postavy, která není stylizována jako druhý, ale jako „já“, představované přitom nikoli mimořádnou bytostí, ale *obyčejným člověkem*, jenž v sobě ovšem - jako pisatel autobiografie v třetím dílu Čapkovy „noetické trilogie“ - odkrývá hlubinné, „neobyčejné“ vrstvy. Z hlediska polarity subjektu a objektu mívá postava obyčejného člověka s její průměrností, omezenou individualizovaností k objektu. Čapkův román však toto její zdánlivě logické směřování zpochybňuje - pojímá totiž obyčejného člověka jako složitý subjekt. Analogicky zpochybňuje tento typ i jinak, a sice tím, že postavu obyčejného člověka, obvykle neimplikující záhadu, snadno definovatelnou, „průhlednou“, pojímá jako postavu-hypotézu. Čapkovské převrácení zdánlivě logických implikací odráží proměnu v pojetí reality jako takové. Abychom tuto proměnu pochopili, musíme krátce nahlédnout do historie.

Už v předchozí kapitole jsme dospěli k závěru, že se postava-definice a postava-hypotéza vyskytují společně i v jediném díle, jsou svým způsobem komplementární, nicméně můžeme pozorovat, jak se těžiště v různých dobách a žánrech (a také typech postav) přesouvá tu k postavě-definici, tu k postavě-hypotéze. Proti antickému románu s postavou-definicí stojí středověký román tíhnoucí k postavě-hypotéze. S renesančním alegorismem souviselo opětovné posílení rysů postavy-definice, k níž mířili i hrdinové pikaresních románů. V Donu Quijotovi se v souvislosti s románovou sebereflexí a typem blouda rozvíjejí hypotetizující momenty. V devatenáctém století oba typy koexistují. Jestliže však v této době mezi nimi, stejně jako mezi literaturou realistickou a fantastickou, ještě existovala poměrně zřetelná hranice, v literatuře dvacátého století - a tu se dostáváme k tomu, oč nám běží - se tato hranice znejasňuje, ba někdy zcela mizí. Fantastické začíná žít v symbióze

s reálným, „normální“ odhaluje svou fantastickou dimenzi, fantastické se stává každodenním, součástí reality. V tom smyslu se také sblíží typ postavy-definice s postavou-hypotézou. Začínají fungovat jako určité póly, mezi nimiž postava, její pojetí a vnímání osciluje. Neboť jakým typem postavy je Haškův Švejk? A je vůbec smysluplné ptát se, zda je postavou-definicí či postavou-hypotézou, zda představuje postavu-subjekt či postavu-objekt?

Jsmе téměř v pokušení prohlásit, že Švejk je vlastně tematizovaným vypravěčem (s tělem, ale bez nitra), vždyť smysl jeho existence tkví právě jen v řeči, ve vyprávění. Záměrná deficitnost, „prázdnost“, řekněme objekto-vost umožňuje, aby autor se Švejkem zacházel jako autoři libret výstupů komedie dell'arte se svými „pevnými typy“, aby ho stavěl do nejrůznějších situací. Švejk hrající různé role (rekruta, blázn, vojáka, kajcíníka, sluhu, syna baronky...) si v těchto rolích uchovává, právě tak jako postavy v této komedii, svůj neotřesitelný životní postoj, svou nehnutou a neproniknutelnou a pro tuto svou neproniknutelnost ambivalentní masku. S tímto založením postavy pak bezprostředně souvisí kompozice románu, který je do značné míry spojením komických výstupů spjatých ústřední figurou.

U postavy Švejka se pohybujeme neustále na ostří iluzívnosti (je to jako ze života) a antiiluzívnosti (je to jako z literatury). Hašek dává v předmluvě signál, nejspíš mystifikující, na základě kterého by čtenář měl o Švejkovi uvažovat jako o postavě ze života, jako o známé pražské figurce („Dnes můžete potkat v pražských ulicích ošumělého muže...“). V textu díla se pak setkáváme s pozoruhodným jevem: autor jako by se v poznámkách pod čarou stylizoval do role vydavatele, koriguje věcnou správnost, užité výrazy apod., tedy distancuje se od vypravěče (nic by přece nebránilo tomu, aby tyto vysvětlivky, upřesnění a komentáře byly součástí vlastního textu); přitom však je tento postup celkem nahodilý, nesoustavný, opět si nejsme jisti, zda nejde spíš jen o vybočení ze stylu než o záměrné vnesení další stylové a sémantické roviny.

Z dosud řečeného víceméně vyplývá, že uvažování o podstatě Švejka je de facto uvažováním právě o tom, zda je Švejk postavou-definicí, beze zbytku vyjádřenou ve své promluvě a promluvě vypravěče o ní, žádnými potenciálními významy tento pevný a jasně vymezený tvar nepřesahující (jako masky, tipi fissi v komedii dell'arte), anebo zda je postavou-hypotézou, která přes svůj zdánlivě pevný tvar odkazuje k dalším, potenciálním významům a není

tedy v promluvě postavy a vypravěče, dvojznačné a modalizované, v úplnosti vyjádřena. Je to vlastně podobná otázka, jako když se ptáme, zda je Švejk opravdovým prostáčkem, anebo tuto roli hraje moudrý blázen. Faktem zůstává, že Hašek v díle nerozsévá stopy, které by výklad v duchu modalizované promluvy a postavy-hypotézy umožňovaly, Švejkovou maskou a kostýmem nikde neprosvítá jiná tvář a jiný oděv (jako u postavy převlečeného Harlekýna v komedii dell'arte).¹² Švejk je se svou maskou zcela srostlý, je plně touto maskou (dokonce ještě víc než v komedii dell'arte, kde divák díky masce a kostýmu vnímá naopak neustále distanci mezi hercem a rolí), je právě jen touto rolí. Dělení na základě modality se tedy Švejk vymyká - není ani psychologickou postavou (schází mu nitro), ale není ani ambivalentní postavou-hypotézou, respektive o jeho hypotetičnosti nic nesvědčí. Vzmáhá se v nás však znovu nejistota. Je tomu opravdu tak? Neskrývá v sobě text úskoky a záludy, které se nám jen nedostatečně jemnými prostředky analýzy dosud nepodařilo odhalit?

Kdybychom přistoupili na hypotézu, že je Švejk tematizovaným, hlasitým vypravěčem, ztratila by ostatně otázka po povaze této postavy smysl. U takovýchto vypravěčů si ji přece neklademe, nepídíme se po jejich nitru, bereme je právě jen jako zosobněnou narativní funkci. Nicméně už sám fakt, že se v literatuře dvacátých let typ postavy-zosobněné narativní funkce neobyčejně rozšířil, můžeme interpretovat jako jeden z projevů ústupu od postavy-definice. Osamostatnění narativní funkce znamenalo redukci původní celistvosti postavy jako bytosti cítící, jednající a promlouvající (vyprávějící), postavy jako subjektu. Léta dvacátá a počátek let třicátých jsou v české literatuře ne náhodou dobou autorských vypravěčů, postav-narativních funkcí a postav-hypotéz. Druhá polovina třicátých let znamená pak nejen návrat k vševědoucímu vypravěči (skrytému, tematizovanému), ale současně i k celistvé postavě-definici, psychologicky plné nebo alegoricky jednoznačné. Na druhé straně bychom ovšem mohli uvažovat i tak, že tematizovaný vypravěč (viditelný, hlasitý) - a v tom smyslu i Švejk - je jednou z podob hypotetické, specifickým způsobem redukované postavy, postavy ve své funkčnosti tíhnoucí k objektovosti.

Jak vidíme, problematika vypravěče těsně souvisí s problematikou rozpětí postavy na ose subjekt<—>objekt. Míra subjektivosti postavy je právě tak jako její modalita bezprostředním důsledkem vztahu vypravěče a postavy. Vypravěč a postava jsou od sebe buď maximálně distancovány, nebo se sobě

přibližují, nebo spolu splývají. Tento pohyb pro postavu znamená, že vystupuje v různé míře jako „samostatný“ subjekt či objekt. K posunům a proměnám dochází nejen v určitých fázích literárního vývoje, kdy převládá ta či ona distance vypravěče a postavy, ale i uvnitř jednoho díla.¹³ Situace se na první pohled jeví tak, že tam, kde vypravěč splývá s postavou, uplatňuje se postava plně jako subjekt, tam, kde se vytváří distance, vystupuje naopak jako objekt závislý na vypravěči. Na tuto situaci se však lze podívat i z druhé strany: postava, jejíž hledisko je ztotožněno s hlediskem autora, svou samostatnost a individuálnost de facto ztrácí; tam, kde je mu nejvíc vzdálena, může si naopak počínat jako samostatný, na autorovi nezávislý (pravda jen zdánlivě nezávislý - závislost prostě zůstává nevyjádřena) subjekt. Situace je tedy dvojznačná a v dílech se stejně distancovaným (přiblíženým) vypravěčem se může uplatnit ten i onen aspekt postavy - postava jako subjekt i postava jako objekt.

Zůstaňme ještě v oblasti úvahy, jaké typy postavy představují z hlediska modu různé typy vypravěčů. Vševědoucí vypravěč je postavou „bez těla“, redukovanou na jedinou funkci - vyprávění, které však není tematizováno - je tedy krajní podobou redukované postavy, jejím jakýmsi „nulovým stavem“. Se vševědoucím vypravěčem se váže iluzivně pojatá postava-definice, která usiluje stát se subjektem. S hlasitým, tematizovaným vypravěčem se pojí postavy obou typů - hypotézy i definice, subjekty i objekty, častěji však postavy-hypotézy a postavy-objekty.

Podívejme se například, jakým způsobem funguje ve vztahu k základním osám pojetí postavy - hypotetizaci a subjektivaci (zjišťování a objektivaci) - vztah vypravěče a postav ve Vančurově románu Markéta Lazarová (1931). Zdá se nám, že koncepce postavy-hypotézy, postavy tvořené jakoby před očima čtenáře, se v tomto románu svým způsobem a nepochybně záměrně střetá s potřebou vytvořit epické hrdiny žijící plnokrevným životem, velkými činy a city, v minulosti vesměs pojímané jako postavy-definice. Jinými slovy - Vančura se pokouší vytvořit výrazné epické hrdiny prostřednictvím postupů běžných v sebereflexivní próze, především právě hypotetizací postavy. V textu se totiž zveřejňuje - a to je vlastně zvláštní - akt stvoření plnokrevných epických hrdinů. A dále: jestliže se až dosud hypotetizace obvykle pojila s postavami ze současnosti (zveřejněná, přiznaná hypotetičnost), Vančura tento postup zcela netradičně uplatňuje na postavy historické, i když - v tom je zřetelný posun - hrdiny jeho románu nejsou světoznámí vládci, proslulí

rekové, „boží bojovníci“ jako v tradičním historickém románu, kanonizovaném v české literatuře Aloisem Jiráskem, ale lidé stojící na okraji „velké“ historie a mimo společnost: členové dvou historicky bezvýznamných loupežnických rodů. Tento rys je sblíží s postavami u Zikmunda Wintra. U Wintra sice ještě pojetí postavy nejeví známky hypotetizace (není-li ovšem jednou z nich v Mistru Kampanovi už právě volba nehrdinského hrdiny), ale hypotetizací je zasažena románová promluva jako celek (jejím projevem je subjektivizované, depatetizované líčení prohrané bitvy očima vedlejší postavy a kombinace několika stylových poloh, z nichž jednou je poloha groteskní).

Vančura ve svém románu uplatňuje de facto obě pojetí postavy, čímž jejich odlišnost právě zřetelně vyniká: v obou mileneckých párech je vždy jeden partner tvořen jakoby v duchu postavy-definice. Mikuláš (působící dojmem nhrubo otesaného kamene, líčený jako člověk ryze smyslový a pudový) a Alexandra (líčená jako divoká amazonka) jsou postavami blízkými světu eposu, zatímco jejich partneři - Markéta a Kristián, postrádající jednoznačnost a jednodušnost, - jsou postavami románovými, postavami-hypotézami; román je dramatem jejich vnitřních svárů, konflikt se mnohem víc než z vnějšího, dobrodružného děje rodí v nitru těchto dvou postav, z jejich rozpolcenosti, ambivalence (Markéta se zmítá mezi smyslovostí své lásky a svým duchovním posláním nevěsty Kristovy). Epos se tak v textu osobitě konfrontuje s románem (přitom nejen v rovině postav, ale i v dalších rovinách), promluva jednoznačná, nemodalizovaná s promluvou mnohoznačnou, modalizovanou.

Prostředkem modalizace je ve Vančurově románu především sama postava vypravěče, který vstupuje přímo do děje, komentuje průběh událostí, zaujímá k postavám někdy soucítící, jindy ironický postoj, rozpřádá se čtenářem dialog, v němž mu dává pocítit fiktivnost příběhu. Modalizace promluvy - hypotetizace, relativizace románového děje a postav - má přitom výrazně polemický osten. Vypravěč svůj příběh adresuje čtenářům z „lepší“ společnosti - „váženým“ a „urozeným pánům“ a „sličným dámám“, „mudrcům u kamen“, vychovaným sentimentálními románky a „rozkošně složitou současnou literaturou“, provokuje je „nehorázným“ stylem podání tohoto příběhu, přičemž „nehorázností“ je mimo jiné právě jeho hypotetičnost, zveřejněná fiktivnost. Tak vlastně útočí na vžitě, rigidně představy o žánru, ději, postavách. Výrazným projevem porušení konvencí nemodalizované romá-

nové promluvy v historickém a také dobrodružném románu (oba tyto typy leží v základu Markéty Lazarové) je už sám svérázný jazyk vypravěče. Styl vypravěčovy řeči se pohybuje mezi drsností epiky a něhou básně, osciluje mezi řečí loupežníků a řečí milenců. Jeho nesourodý styl zasahuje do promluv postav, stejně stylově nesourodých. Narušuje se, znejistňuje hranice mezi promluvou vypravěče a nepřímou, ba dokonce i přímou promluvou postav. Ve svém důsledku tento jev znamená, že řeč postav ztrácí sociálně i psychologicky charakterizační funkci, kterou měla v realistickém románu a u postav-definic, prostupuje ji živel vypravěčovy literární, metaforizované mluvy; naopak do řeči vypravěče prosakuje obhroublé výrazivo a expresivní intonace z řeči postav. Takto například mluví loupežnická dcera Alexandra: „Přeji si smrti, ať stře přede mnou svůj plášť! Toť převozník a loď, toť hřebec, který mě unáší ke shledání.“¹⁴ Řeč postav se vzpíná do výšin týčích metafor, ve kterých si libuje vypravěč. Tyto metafory jednak vnitřně stmelují vypravěčovu promluvu (a v jejím rámci promluvy postav), jednak příběh lyrizují (právě v této lyrizaci můžeme spatřovat další výrazný projev modalizované románové promluvy), konečně pak jsou namnoze východiskem dalšího rozvíjení příběhu, což je postup realistickému románu naprosto cizí.

Stejně suverénně, jak vypravěč zachází s postavami - svými výtvary, tedy objekty, ale zároveň bytostmi, které ho někdy udiví (alespoň tento údiv předstírá), když si počínají jakoby nezávisle na jeho vůli, projeví se jako samostatné subjekty (v tom smyslu zůstávají i pro svého tvůrce do jisté míry hádankou, hypotézou), nakládá v románu i s dějem a jeho časem. Neustále děj zpochybňuje, v téže větě jej předkládá jako jistý a vzápětí jeho reálnost zpochybní, nebo naopak děj rozvíjí z vyslovené hypotézy, slovo se tak říkajíc stává „skutečností“. Ačkoliv se jedná o děj v určité míře historický (inspirovaný motivy z rodové kroniky Vančurů z Řehnic), tvoří se tento děj jakoby až v procesu vyprávění, v aktu promluvy před očima čtenáře. A teprve v něm se rodí také románové postavy jako textové celky, které v průběhu promluvy neustále oscilují mezi definičním a hypotetickým pojetím, mezi objektem a subjektem.

Hypotetizace postavy neprobíhala v literatuře ovšem jen tímto jediným způsobem, tj. problematizací, mysteriorizací postavy, tedy rozvíjením určitých tendencí v próze devatenáctého století (Flaubert, Dostojevskij) a využitím hypotetizačních postupů a modelů postavy-hypotézy ze sebereflexivního, detektivního a fantastického románu a povídky. Existovala ještě druhá

cesta. Už jsme ji naznačili v souvislosti se Švejkem. Ta spočívala v navázání (na jiném stupni) na schematizovaný, fixní typ postavy-definice, jemuž dala nejvýraznější podobu komedie dell'arte a jež se projevovala jako stylizace, kterou můžeme nazvat *marionetní*. Jestliže až dosud se hypotetizace častěji vázala s postavou inklinující k tomu stát se subjektem, který jako celek vypravěči uniká, je jím postižitelný jen neúplně, v případě této druhé cesty se postava začíná vesměs blížit objektu, je redukována na vnějšek, stává se takřka postavou-věcí. Oba způsoby hypotetizace se v literatuře ovšem odjakživa prostupují a doplňují. Děje se tak i ve dvacátém století, kdy na jedné straně vznikají třeba fantastické, ambivalentní postavy Klímovy, postavy-záhady Čapkovy a na druhé straně postavy-loutky. Na základě výzkumu můžeme konstatovat, že zatímco od počátku století do konce dvacátých let se vyskytují paralelně, ve třicátých letech dochází ke zlomu; nejprve se tu silně uplatňuje tendence k pojetí postavy-hypotézy jako záhady, noetické hypotézy, posléze v souvislosti s vývojem historických událostí ustupuje toto pojetí stále jednoznačnějšímu pojetí postavy, různým podobám postavy-definice.

Jestliže postava-záhada, noetická hypotéza se vtělovala do typů tuláka, cizince, kouzelníka, jiného jako takového, marionetní varianta postavy se realizuje v *ožívající věci*, *loutce*, *soše*, *automatu*, *homunkulu*, *robotu*. Akcentace těchto typů znamenala výrazný posun na ose subjekt $\longleftrightarrow$ objekt směrem k objektu. Tento pohyb probíhal v literatuře už od romantismu, kde podobné typy postav začínaly vůči člověku vystupovat jako zneklidňující, záhubní dvojníci, jako „já“, které se změnilo v nepochopitelné „ty“, v druhého, jiného. Už postava jako taková představuje, jak jsme ukázali v předchozí kapitole, jiného, „ty“ vzhledem k autorovi, vypravěči, nyní se toto „ty“ graduje, ještě víc se odděluje od „já“ v rozdvojené postavě: autor (vypravěč), JÁ $\longrightarrow$ postava, druhý, TY $\longrightarrow$ postava dvojníka, *druhý druhého*. Různé podoby „ty“, druhého druhého žijí na bytosti, od níž se oddělily, nezávislým životem. Všem podobám druhého druhého je od romantismu společná krajní redukce lidských vlastností, ztráta subjektového charakteru - u bytostí, zatímco věci naopak nabývají charakteru přízračného subjektu. Procesu objektivace odpovídá tedy proces subjektivace. Dezintegrace, zvěčnění subjektu, stejně jako ožívání, personalizace objektu znamenají jednak stírání hranice mezi subjektem a objektem, jednak oslabení a postupnou ztrátu identity subjektu. Typ postavy-věci, postavy-stroje (vznikají procesem zvěčnění) a věci-

postavy, stroje-postavy (vznikají procesem zlidštění) se pak do literatury vrátil ve směrech přelomu století, především v próze naturalistické. Zároveň s ním postupoval proces dezindividualizace, odlidštění a objektivace člověka, jenž v romantismu, subjekt dosud akcentujícím, zůstal jen naznačen. Člověk a věc, člověk a stroj si ve střetnutí vyměňují vlastnosti a místa - věc, stroj ožívá, zatímco člověk, jeho oživitel a tvůrce, hyne nebo se stává svého druhu věcí: objekt → subjekt a subjekt → objekt.¹⁵

Jestliže na jedné straně souvisela tato výměna „rolí“ s iluzivním naturalismem, v jehož prózách se v metaforických vizích stroje i prostory (lokomotiva, důl, továrna) stávají svého druhu bytostmi, „postavami“, zatímco člověk se v pracovním procesu mění takřka ve věc, na druhé straně souvisela také se směry svou podstatou neiluzivními, totiž se secesí. Dekorativní stylizaci figur ve výtvarném umění (podobná stylizace představuje evidentně odklon od realismu, psychologismu, iluzivnosti), ženským siluetám, takřka zbaveným plasticity a pojatým s jejich omezeným repertoárem postojů a gest de facto jako ornament, odpovídala v literatuře redukce postav na gesta, masky, jejich proměna v loutky v secesních juvenilních bratřích Čapků. Tato díla, k nimž patří povídky *L'Évantail*, *Ex centro*, komedie *Lásky hra osudná* (vznikala kolem roku 1910), se vyznačují oslabením dějovosti až bezdějovostí, rozkladem chronologie a redukcí času, tedy typickými antiiluzivními rysy. V kompozici se bohatě uplatňuje variační princip jako princip úzce spjatý s modalizovanou promluvou.

Patrně nejvýraznější podobou postavy-loutky a zároveň postavy-stroje (oba typy spolu těsně souvisejí) byli Čapkovi *roboti*. Základním rysem robotů ze hry Karla Čapka *RUR* (1920) je jejich neindividualizovanost. Mají bezvýrazné tváře, upřený pohled (jako loutky), jsou stejně oblečení (uniformita oděvu je zjevně popřením oděvu jako charakterizačního prostředku realistické postavy). Jejich lidské vlastnosti a potřeby jsou zredukovány: nemají duši, nevědí, co je stesk, smrt, nesmějí se, nemají chuť, jsou bez vůle, vášní, vyznačují se absolutní pamětí, ale nedovedou nic nového vymyslet (absence tvořivé schopnosti). Někdy se pominou (jejich „křech“ je vlastně projevem jejich neočekávaně propukající lidskosti) a pak musí přijít do stoupy. V *RUR* stejně jako v povídce *L'Évantail* je užito motivu nejasné hranice mezi lidskými a ne-lidskými postavami. Jakoby v duchu situační komedie dochází ve hře k záměněm: Helena Gloryová pokládá zpočátku roboty za lidi, později naopak lidi za roboty. Motivací svérázně aktualizovaného tradičního drama-

tického postupu je nepatrná rozrůzněnost lidí a robotů ve hře - lidé jsou nehledě na své jméno a profese stejně jako roboti téměř neindividualizováni; Helena je stejně jako roboti neplodná. V dramatu zjevně nešlo o romantický konflikt stvořitelů, typů tradičně silně individualizovaných, a jejich oživá-jícího díla (původní stvořitel robotů - filozof Rossum ve hře dokonce ani nevystupuje), ale právě o proces znejistění, hypotetizace lidskosti a subjek-tovosti; ten je vlastně pravým - noeticko-ontologickým syžetem této hry. O důležitosti tohoto syžetu svědčí i fakt, že se ve hře moment vzniku prvního robota, akt stvoření - oživení stroje, v romantické a ještě novoromantické próze tak důležitý a tvořící jádro syžetu,¹⁶ - vůbec nepředvádí, je vytčen jakoby před závorkou, před děj hry. Iracionálně, postava-stroj je na scéně přítomna od samého začátku jako východisko, jako význam, který se v průbě-hu děje a v procesu hypotetizace převrátí. Postulování *jiného* - robota jako východiska syžetu bylo dokladem hluboké proměny ve vztahu k iracionální, k jinému. Jiné je přítomno tady a teď, je rozptýleno v realitě, hranice mezi zdejším a cizím je vágní.

Podstatným rysem Čapkových robotů (a později mloků) je jejich mnohost. Ta znamená, že vlastně představují jednu z podob takzvané *kolektivní postavy*. Kolektivní postava, známá už ze starověké tragédie (chór), postrádá, jak plyne už z jejího charakteru, individuální rysy, je jakýmsi makrosubjektem. Její sub-jektovost ovšem spočívá prakticky jen v tom, že vystupuje jako hromadný agens děje. V literatuře dvacátého století jsou podobami kolektivní postavy v dramatu i próze revoluční dav („železný potok“ Serafimovičův) a armáda (mravenců, robotů, mloků, zástupů). Tato zvláštní Postava je de facto vždy ztvárňována v duchu postavy-definice, pojata à la thèse, jako nositelka zcela určité (i když někdy jinotajné) ideje a jednoznačné aktivity.

V Přehradě (1932) Marie Majerové se z velkého množství postav, neustá-le v románu přibývajících, začíná zhruba od poloviny knihy konstituovat kolektivní postava: dav Pražanů opouštějících město. Zdá se, že její vznik je vlastně připravován rozkolísáním subjektovosti a hypotetizací tradiční posta-vy, jejímiž projevy jsou v románu antiiluzivnost, postavy-stroje, řeka jako „postava“, oživlé sochy, zmnožení postav, absence ústřední postavy, ano-nymní subjekty (akcionáři číslo I, II, III, nezaměstnaný). Jedním z nejvý-raznějších rysů kolektivní postavy se v Přehradě i jinde stává její pohyb. Význam kolektivní postavy nebývá, jak jsme řekli, zpochybňován, nýbrž pouze redukován. V Přehradě však postavou-definicí tato postava není, a to

z jednoho důvodu: má totiž „tvořený“ charakter. Kolektivní postava je tu jen dalším případem postav, které básník v rámcových kapitolách románu prohlašuje za výtvořiny své fantazie. Tento postup, při němž je postava prohlášena za stvořenou, je nicméně v české próze poměrně ojedinělý (v rozvinutější podobě se s ním setkáváme v prózách Milady Součkové, přítomen je v Řezáčově *Rozhraní*), bezpochyby i proto, že působivější je právě ontologická nejistota o postavě, oscilace postavy na ose skutečnost—fikce. Dokladem toho je někdy skutečnost, že autor v průběhu díla, jak jsme viděli v *Johnově Moudrém Engelbertovi*, nechává čtenáře často zapomenout na fiktivnost postav, snaží se je nejrozumnějším způsobem autentizovat, tedy opět učinit iluzivními: v *Přehradě* je například postava Johna Fera charakterizována mimo jiné prostřednictvím „autentických“ údajů ze zápisníku (adresa, telefon, číslo hodinek, číslo rukavic apod.). V *Amoru a Psyché* (1937) Součkové jsou sice postavy prohlášeny za výtvor autorky, ale ona sama do románu vstupuje jako postava, dokonce pod skutečným jménem, čímž se opět ocitáme ve sféře iluze.

Setkáváme se se zajímavým úkazem. Postavy jednoho a téhož díla se nalézají v různé pozici nejen na osách skutečnost <—> fikce, definice <—> hypotéza, ale také na ose subjekt <—> objekt. V *Přehradě* tento jev souvisí s mnohožánrovostí díla: 1. společenského románu, v jehož rámci jsou postavy charakterizovány jako postavy-definice; 2. románu s tajemstvím, ve kterém jsou postavy spiklenců pojaty jako hypotézy, v závěru v duchu tohoto žánrového typu zrušené; 3. pokleslého erotického románu a povídky (Božena jako postava-definice); 4. „kolektivního“ románu, v němž přehrada a řeka jsou stylizovány jako subjekty, obyvatelé města vystupují jako kolektivní subjekt. S tím souvisí i fakt, že se portrét postavy často skládá z charakteristik různého typu: Fer je charakterizován nejprve v duchu reportáže a společenského románu, později jako postava z milostného či dívčího románu (Grétě připadal „náčelníkem nadaným záhadnou mocí, silnější než smrt a osud /.../. A začala ho z dálky sledovat zasmušilými pohledy...“¹⁷). Jestliže se na jedné straně ne-lidské objekty a dav stávají subjekty, subjektivují se, na druhé straně se některé postavy zbavují své individuality (anonymní nezaměstnaný jako *pars pro toto*), snižují se ve své služebnosti na úroveň stroje, objektivují se. To se týká například postavy sluhy Píra: „Píro stál při tom v koutku, podoben mechanickému člověku, který podává reklamy na podnose. Vypadá jako živý a přece není živý, je to jen kus inventáře.“¹⁸ Ať už jde o hromadné

subjekty, či o subjekty proměněné v objekty, opouštíme v těchto případech zcela nepochybně oblast „skutečných postav“, postav jakoby vzatých ze života. Ukazuje se, že oscilace na ose subjekt<—>objekt je vlastně rovněž projevem procesu znejišťování postavy, potlačování a posilování její subjektivnosti. Oba postupy - hypotetizace postavy a objektivace postavy a na druhé straně subjektivace věci - se totiž často a ne náhodou vyskytují současně (důkazem toho je právě román Majerové).

Jako zákonitý důsledek hypotetizace se v dílech založených na tomto postupu objevuje typ *postavy-loutky*. I on, jak už jsme ukázali na čapkovských juveniliích, má antiiluzivní charakter. Postava osciluje mezi ožívající loutkou (subjektivace), tedy postava se tvoří opět nejen na ose skutečnost<—>fikce, ale i na ose subjekt<—>objekt. Určité analogie s literaturou můžeme nalézt ve výtvarném umění, pro které se ve dvacátém století stávají typickými kombinace soch a strojů (např. Duchampův Kůň roku 1914), marionetizace lidské postavy, případně nahrazení sochy loutkou (Bellmerovy loutky umožňují naaranžování do nejrůznějších postojů).¹⁹ Marionetizace literární postavy znamenala kromě hypotetizace zvláštní druh redukce tradičních atributů postavy-definice. Postava-loutka je typická pro českou prózu třicátých let. Pojímá se zřetelně antiiluzivně a herně. Součástí literární hry a „ontologie“ loutky zůstává nejistota, ambivalentní založení postavy, která se střídavě projevuje jako člověk a loutka, subjekt a objekt, jsoucno a ne- jsoucno. Ve Hře doopravdy (1933) Richard Weiner píše: „Jejich chůze, jejich posunky, jejich pohledy /.../ byly synchronicky symetrické; jakoby pohyblivé loutky /.../ Či by to snad byli lidé přece jen?“ „Stála tu jako loutka /.../ Umí jen strach, strach trochu divadelní, neboť je to loutka...“²⁰ U Weinera vystupuje loutka jako znepokojivý dvojník vypravěče, čtvrtícího se do svých postav a posléze jimi pohlceného.

Nejextrémnější a nejdůležitější podoby marionetní redukce postavy nalézáme v prózách Milady Součkové. V Amoru a Psyché (1937) jsou některé postavy v průběhu děje nahrazeny loutkami nebo jsou odhaleny jako loutky: „Kolena se jí ohýbají měkce a celá postava pracuje ohebně. Teprve v koupacím obleku se objevují klouby a jejich spoje, zakrývané rukávky, živůtkem, sukní. Teprve teď je A 2 figurína s podivným mechanismem, ukrytým uvnitř růžového, měkce zkloubeného těla /.../ Později bude nucena provdat se za malého státního úředníka v oddělení Emilově. Nebude mít děti, nemůže, vždyť je to jen můj umělý panák s kdoulovými vlasy.“ Postava-loutka je tu

zcela explicitně a s parodickým ostnem postavena proti „životné románové postavě“: na loutce nemůžeme chtít, „aby věděla, že její milenec je milencem A., a ví-li to, nemůžeme žádat na pouhé pomocné figuře, aby brala ohledy, aby měla city, vyžadované od takzvaných životných románových postav“.²¹ K poetice postavy-loutky se přimyká i Nezvalův román *Jak vejce vejci* (1933), kde je postup marionetizace obsažen už v momentu podobnosti postav („jak vejce vejci“).

Struktura vztahů postav, jejich protiklady a hierarchie mají v těchto prózách výrazně modelový, herní charakter. Důsledkem tohoto modelové herního pojetí postavy je vesměs deheroizace, depsychologizace a relativizace její identity. „Byl zrovna tak svůdně nehezky jako španělský tanečník Vicente Escudero /.../ Kdoví; snad to Vicente Escudero byl /.../ Prapodivná skutečnost, že Vicente Escudero je Fuldem, zůstává nicméně Vicentem Escuderem...“ (Hra doopravdy).²² U Součkové je proces relativizace identity postavy vyjadřován zdvojováním a multiplikací postav, jejichž jména jsou nahrazena iniciálou s indexem. Někdy dokonce vzniká nejistota (ta je rovněž předmětem parodie), zda se jedná o člověka, nebo o věc. V *Zakladatelích* (1940) je dvojznačnost navozena okolností, že Vratislava se jmenuje šlená žena majitele záložny a zároveň trezor v bance: „Pan ředitel si někdy v neděli vyjede tramvají na procházku, to jsou jediné chvíle, kdy se Vratislava může nadýchat trochu čerstvého vzduchu. Vratislava? která? jeho žena přece nevychází a ta, která je jí podobná, je připoutána na stěnu ředitelské pracovny v Záložně? /.../ Vratislava, jeho věrná, ač neživá spolupracovnice ho doprovází i na jeho nedělních procházkách...“²³

Zvláštní postup, jímž se přímo provokativně popírá tradiční postava, představuje geneze či spíš generování postav z personifikovaných pocitů, vlastností, abstraktních pojmů. „Život“ podobné „postavy“ se odbývá vlastně v jediné větě (několika větách). Projevem její existence je de facto kromě její činnosti pouhé užití slova jako vlastního jména, jeho psaní s velkým písmenem: „Upozorňuje mě na Národní politiku v klíně před námi mlčky sedící a na nás se nedívající postavy, oslovuje ji něžně: Melancholie /.../ Augustina natřepává Politiku, klade Melancholii otázky a vztyčuje se pyšně, když Melancholie odpovídá na otázku, kdo se k ní přišel podívat: Součková.“²⁴ V Čapkově *Továrně na Absolutno* (1925) se abstraktní pojem - Absolutno, fungující jako Nekonečný Dělník a zároveň kouzelník („bytost psychická, vědomá a inteligentní“), - stává dokonce hlavní postavou románu, zatlačující

do pozadí všechny ostatní, lidské postavy včetně svého stvořitele (ten mizí brzo ze scény) a ponechávajíc jim jen epizodické role, spjaté často jen s jedinou kapitolou. Zpochybnění tradiční postavy se projevilo také v kompozici, založené na relativní samostatnosti jednotlivých kapitol-povíděk, v oslabení soudržnosti celku a ve fragmentarizaci děje.

Vraťme se ještě v jiné souvislosti ke hře Adam Stvořitel (1927). Na rozdíl od RUR, v němž byl akt stvoření umělého člověka vytčen před děj, je v této hře bratří Čapků stvoření, respektive jeho parodie, a jeho neblahé důsledky centrem dramatu. Adam stvoří bojovníka Mileta, Evu a Lilith a pak svého dvojníka Alter Ega - v řeči sémiotiky postavu s týmž signifiant, ale s jiným signifié (redukovaným o nitro). Z toho potom plyne i rozdílnost bytostí, které každý tvoří: Adam tvoří lidi s dušemi - individualizované postavy, v podstatě však postavy-definice, Alter Ego tvoří lidi AE - neindividualizované postavy-stroje, pojaté nicméně rovněž jako postavy-definice. Střetnutí obou typů stvořených postav je pak vlastně střetnutím dvou variant postavy-definice - individualizované a neindividualizované. Nakonec se obě armády spojí a Adam s Alter Egem přistoupí ke stvoření společného díla. Tím se stane Zmetek. Ptáme se: je tento tvor postavou-definicí (individualizovanou či neindividualizovanou?), nebo je postavou-hypotézou? Zmetek žije a množí se mimo města svých stvořitelů, je podlézavě uctívý, hájí si svůj světeček, „nemá žádný velký myšlenky“, „chce bejt jenom živ“. Už svou jedinečností je Zmetek postavou individualizovanou, jeho lidské vlastnosti jsou však redukovány. Ačkoli je tato dehumanizovaná postava ve hře definována a své chování a postoje žádnými potenciálními významy nepřesahuje, přece nás její existence zneklidňuje, je pro nás spjata s nedefinovatelnou nejistotou.

Pozdní díla Karla Čapka - román *Válka s mloky* (1936) a dramata *Bílá nemoc* (1937) a *Matka* (1938) - znamenaly příklon k poetice postavy-definice. Tento příklon nepochybně souvisel s jejich nezastřenou tendenčností, která se zdála nezbytná ve vyhrocující se historické situaci. I když mnohoznačnost není v těchto dílech součástí poetiky postav, prostor k hypotézám tu ovšem zůstal - ve čtenářských a režisérských interpretacích. To je dáno i jejich alegoričností (*Válka s mloky*) a klíčovostí (*Bílá nemoc*). *Mloci* jsou novou variantou robotů, další kolektivní postavou, jejíž alegorický smysl je zřejmý. Je to tedy postava-definice, opět neindividualizovaná, neboť mlokům stejně jako robotům a lidem AE scházejí individualizující atributy a subjektivost. Nenaučili se dělat rozdíl mezi „já“ a „my“, redukují slova na jedinou

slabiku, nerozlišují rody, obejdou se bez filozofie, umění, neznají fantazii, humor, hru nebo sen, jsou naprostí životní realisté, utilitaristé.

V pojetí mloků jako předtím robotů navazuje Čapek na pojetí standradizovaných obyvatel utopických říší v dílech Thomase Mora, Cyrana de Bergeraca a jiných. Rozbíjí však přitom statičnost a „idylu“ starých utopií, staví románový konflikt na střetnutí lidských postav, lidstva jako celku s redukovanými bytostmi, na zápase individualizovanosti s neindividualizovaností, lidskosti s nelidskostí. Lidskost se tu ovšem jednoduše nekryje s lidmi a nelidskost s mloky. V románu směřuje vývoj opět k výměně vlastností tak jako v RUR. Zatímco mnozí se zvří zachvacuje lidství a redukuje je na mločí průměr - ideál moderní civilizace, mloci se polidšťují, prodělávají intelektuální vzestup a posléze se z mírumilovných, bezbranných tvorů mění ve vojáky. Dochází k humanizaci zvříte a dehumanizaci člověka. Nejen mloci, ale i lidé, lidstvo a právě lidstvo ve své redukované, deformované, odlidštěné podobě funguje v románu jako jinotajná podoba fašismu. Původně jednoduchá alegorie (mloci = fašisté) se v průběhu děje komplikuje; fašismus jako signifiké znaku dostává dvojí signifiant - mloky a lidi, významová jednoznačnost a symetrie je popřena. V kolektivní postavě mloka se tak jako v robotech, lidech AE (ale vlastně i ve Zmetkovi) setkáváme s hrůznou, groteskně nadsazenou podobou druhého, který zachvacuje „já“, zbavuje „já“ jeho lidské identity.

V Čapkových dílech bývá proti takto deformovanému, dehumanizovanému objektivovanému subjektu postavena figura (figury), která zhoubnému, odlidšťujícímu procesu čelí (doktor Galén v Bílé nemoci). Jiný je případ postavy, která stojí mimo tento proces a zápas, pozoruje jej, případně komentuje. V Adamu Stvořiteli byl takovou postavou Zmetek, ve Válce s mloky je jím pan Povondra. I když mezi těmito postavami existuje rozdíl, především v míře jejich pragmatičnosti a lidskosti, můžeme obě zařadit pod typ zvaný *obyčejný* nebo také *malý člověk*.²⁵ Začíná se nám rýsovat další osa, na níž mohou být situovány literární postavy: postava heroická $\longleftrightarrow$ postava neheroická. Tato osa je v určitém vztahu k ose subjekt $\longleftrightarrow$ objekt, neboť heroičnost odpovídá subjektivitě, s deheroizací se zpravidla pojí zdůraznění objektových rysů. (Kolektivní postava představuje z tohoto hlediska případ zvláštní - často jí neschází heroičnost, která se tu však váže s oslabením subjektivitě jejích členů.) Současně má vztah také k ose postava - definice $\longleftrightarrow$ postava - hypotéza. Heroičnost totiž vylučuje relativizující, hypotetizující pojetí, neheroičnost umožňuje obě pojetí. Souvisí i s rozestavením

postav v románu: hrdina zaujímá zpravidla centrální, tak říkajíc solární pozici, ostatní postavy kolem něho obíhají jako planety; neheroická figura může být figurou hlavní (centrální) i vedlejší.

Podívejme se do minulosti. Kult hrdiny se vlastně završuje v romantismu. Od té doby se v literatuře stáváme svědky nejrůznějších deheroizačních procesů. Jestliže hrdina se vyznačuje výraznými vlastnostmi, představuje bohatě individualizovaný subjekt, sebeidentický a završený (hledající a nalézající identitu a završení), projevuje se činy (i v oblasti duchovní) a v hierarchii postav zaujímá významné (středové) postavení, na opačném pólu stojí evidentně nehrdina, člověk s vlastnostmi málo výraznými, v krajnosti bez vlastností, neindividualizovaný či nepatrně individualizovaný jedinec, subjekt zřetelně tíhnoucí k potlačení subjektivnosti (blíží se „věci“). Osud podobné postavy není výjimečný, naopak je tuctový. Víc než činy se často projevuje řečí, takovou řečí, pro kterou jsou charakteristické různé stereotypy, floskule a historky. Smysl této postavy je plně obsažen ve výroku Zmetka, že „chce bejt jenom živ“. V díle hraje obvykle epizodickou roli, pokud ovšem neexistuje v mnohých exemplářích a nekonstituuje kolektivní postavu. Ve srovnání s hrdinou se tento typ jeví jako vysloveně fragmentární, deficitní. V české literatuře k němu můžeme přiřadit hmyz - alegorii lidí ze hry bratří Čapků *Ze života hmyzu*, roboty, lidi AE, mloky. Dospíváme k poznatku, že Čapek postupně i současně experimentoval s nejrůznějšími variantami neheroické, deficitní postavy.

V české literatuře dvacátého století máme však dílo, v jehož syžetu zaujímá neheroická postava centrální pozici: Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Švejkova neheroičnost je dána už jeho karnevalovou postavou (je malý a zavalitý) a tváří - kulatou, prostodušnou, usměvavou jako měsíc v úplňku, s dojemně něžnými očima (ve své neproměnlivosti je tato tvář maskou - maskou klauna, pro kterou je příznačný nesoulad výrazu se situací). Vojenský mundúr na Švejkovi visí jako na klaunovi: „Ohromná blůza se záplatami na loktech, zamaštěná a špinavá, klátila se na Švejkovi jako kabát na hasrošovi. Kalhoty visely na něm jako kostým na klaunovi. Vojenská čepice, kterou mu též na garnizóně vyměnili, šla mu přes uši.“²⁶ Švejk je člověk bez minulosti (nedozvíme se nic o jeho rodičích, dětství, má pouze minulost vojenskou, či spíš minulost své řeči; některé Švejkovy příhody z prvního dílu, např. s feldkurátem Katzem, se stávají obsahem jeho historek ve druhém dílu) a také bez domova, je odnikud a odevšad (jeho četná pražská

bydliště). Fenomenální paměť, která tuto postavu stejně jako další rysy sblíží s robotem, slouží Švejkovi k tomu, že se ve svých historkách pohybuje s neobyčejnou volností po mnoha místech, uvádí příběhy nesčetných lidí, v nichž se nezdá střídat „velká“ historie s historiemi „malých lidí“. Tento klaun řeči a vyprávění, nesoucích všechny znaky karnevalové promluvy (familiarizace, snižování vznešených témat jejich nízkými paralelami a záměny, ambivalence, alogičnost, pseudoautenticita, pseudoexplikace aj.), se v románu nijak nevyvíjí. Tím se vlastně liší od robota a mloka, pro které je naopak vývoj (humanizace) příznačný; nevyvíjí se jako oni k pocitu strachu, bolesti, stesku, k lásce (Švejk je bytost bezpohlavní - v jediné erotické scéně funguje na rozkaz jako stroj). Švejkova netečnost k lidské bídě je netečností takřka věci (Švejkovo zvěčnění dokládá mimo jiné ironicky vyznívající příhoda, kdy je prohrán v kartách), lhostejností loutky, která se ve své nelidskosti všude cítí dobře (na policejním ředitelství, ve vězení; v blázinci si připadá jako v ráji), nebo automatu s omezeným rejstříkem pohybů a postojů (klaní se, uctivě zdraví, s oblibou užívá formule Poslušně hlásím apod.), s několika stereotypy uvozování historek a exempel („Znal jsem jednoho...“; „Jeden člověk ve Zhoři...“; „To jednou měli...“; „To mně připadá jako ten...“; „Jako jednou...“), ale s neomezenou kapacitou řeči, jež se generuje, bují jakoby sama ze sebe. *Mluvicí loutka* - v tom je její specifičnost - upírá na svět kolem sebe nehybný, ozvlášťující (ve své nezúčastněnosti a neudivenosti) pohled.

V souvislosti se jménem jsme mluvili o historických postavách a tendenci k jejich relativizujícímu pojetí v průběhu dvacátého století, k jejich pojetí jako hypotéz. Z tohoto hlediska nás zajímá ještě jeden typ - *postava jako aluze proslulé literární postavy*. U postavy budované „podle vzoru“ se oslabuje její „autentický“ původ ve prospěch původu literárního, postava se prezentuje jako variace, modifikace a modalizace známé literární postavy. Její subjektivita není sice hypotetická, ale je zčásti literární, postavou prosvítá její model jako určitá apriorní konstrukce, k níž postava zaujímá vztah. Máme-li z hlediska poetiky postavy charakterizovat ty postavy z románů třicátých a čtyřicátých let, které jsou aluzemi na proslulé literární hrdiny (Kubkův Paleček jako aluze na Enšpíglu, Drdův Petr Sedmilhář jako aluze na dona Quijota), pak si uvědomujeme jejich nejednoznačnost: zliterárněující momenty je spojují s postavami-hypotézami, apriorní konstrukce a obvykle velmi pevné kontury postavy s tělem i s nitrem s postavami-definicemi. Nejspíš bychom je mohli chápat jako přechodný článek mezi vyhraněnými postavami-hypotézami z ro-

mánů počátku třicátých let a postavami-definicemi, které opanovaly románovou scénu v druhé polovině těchto let zejména v souvislosti s poetikou socialistického realismu. Příklon k proslulým literárním typům souvisel s návratem k tradičním epickým formám (založeným na nemodalizované promluvě), který byl v kontextu nejisté historické situace, ve stavu ohrožení národní existence vnímán jako nezbytný.

K postavě-hypotéze tíhnou všechny typy jevící sklon k rozdvojení, a to nejen tehdy, když mají svého dvojníka (o těchto případech už byla řeč), ale i tam, kde zeje mezeza mezi *rolí*, do níž se postava stylizuje, a tím, kým skutečně je (výrazová a významová složka postavy jako znaku jsou v rozporu). Nebylo náhodou, že právě tento druhý postup, nezřídka se pojící s motivem divadla a divadelnosti, se v české literatuře objevuje velmi často právě v druhé polovině třicátých let a za války (Kvis v Řezáčově Svědkovi, Giulie v Bel cantu M. Součkové; Švajcar z Havlíčkova Neviditelného hraje postupně roli nápadníka, milence, opuštěného manžela, zlomeného vdovce).

Postavou hynoucí na roli božského umělce, dionýsovského tvůrce byl Foltýn. Tato postava z Čapkova románového torza Život a dílo skladatele Foltýna (1937) má zjevně charakter postavy-hypotézy, podržuje si svou dvojnáznost; Foltýna je možné vykládat jako falešného pozéra i jako tragického blouda, oběť sebeklamu, jako člověka, který minul podstatný smysl.²⁷ Na základě čapkovské poetiky konců děl můžeme soudit, že by Foltýn v definitivní, ukončené verzi románu své dvojnáznosti pozbyl a že by se tedy z postavy-hypotézy stal postavou-definicí; tím by Čapek Foltýna jeho pojetím vzdálil od hlavních postav „noetické trilogie“ a přiřadil by jej k jednoznačným postavám-definicím svých pozdních děl. Protože však román zůstal torzem, lze uvažovat o obou možnostech. Obraz postavy-hypotézy se v románu konstituuje ze svědectví lidí, kteří Foltýna znali (na rozdíl od vypravěčů v Povětroni), a z poznámek autora, jenž chce ve čtenáři budit zdání autenticity (viz u čtvrté kapitoly poznámka pod čarou „Zapsáno podle ústního sdělení“). Tomuto „složenému“ charakteru postavy odpovídá kompozice díla, jehož je Foltýn tvůrcem, přesněji kompilátorem, a k němuž se posléze přesouvá autorův zájem (viz kapitoly Text k Juditě, Instrumentace Judity); problematika tvoření a uměleckého díla postupně v románu převáží nad problémem Foltýna.

Od začátku třicátých let probíhal v české próze složitý a nejednoznačný proces, v němž vedle postupující hypotetizace a objektivace postavy se uplat-

ňovalo a posléze nabývalo převahy nové zvýznamňování subjektu - celistvého, sebeidentického, tvořivého. S touto novou subjektivací souvisel návrat k určitým tradičním epickým jistotám, mimo jiné i k postavě-definici. Návrat se ovšem uskutečňoval na jiné úrovni než dřív: postava-definice do určité míry a v určitých dílech zahrnuje aspekt mnohoznačnosti, typický pro postavu-hypotézu. Technika proměnlivého hlediska se už jednoznačně neváže s hypotetizací, fragmentárností poznání a postavy, ale počínaje Čapkovým Povětronem stává se jejím smyslem mnohostranné poznání a uchopení postavy v její celistvosti, v co možná největší úplnosti a determinovanosti. Aspekt mnohoznačnosti se pak v průběhu desetiletí postupně oslabuje, nahrazuje alegoričností (případ Čapkových pozdních děl s výjimkou Foltýna). Návrat k tradiční postavě-definici je zřejmý na Vančurově Rodině Horvatově (1938). Tento typ postavy se také široce uplatnil v dílech hlásících se k socialistickému realismu, pro který byla jakákoli hypotetizace, včetně hypotetizace postavy nepřijatelná. Jestliže v Lidech na křižovatce (1937), prvním dílu trilogie Marie Pujmanové, byl ještě patrný zápas s hrozící tezovitostí postav, v dalších dílech, vznikajících v době institucionalizace poetiky socialistického realismu, už byl tento zápas prohrán (Hra s ohněm, 1948, Život proti smrti, 1952). Ve třicátých letech podporoval statut jednotné, koherentní postavy také proud ruralistického románu. Jeho typická figura - sedlák - je postavou až mysticky determinovanou svou příslušností k místu, připoutaností k půdě, určeností rodem (pamětí krve). Koherenci postavy v ruralistických prózách nicméně zevnitř rozvracely iracionální momenty, spjaté v dílech Čepových a Křelinových s duchovním prozřením (sedlák se přiznává němění v duchovního poutníka - v Křelinově Hlasu na poušti, 1935).

V druhé polovině třicátých let a v letech čtyřicátých přestávají mít hypotetický charakter i takové typy, které hypotetizaci přímo implikovaly, například typ moudrého blázna. Dokladem toho je český Enspígl - Kubkův šašek Paleček. Definiční charakter Palečka souvisel s pohádkovou stylizací románu a dobou jeho vzniku a vydání (několik kapitol vzniklo už v roce 1931, další v letech 1941 - 1942, celý román však vyšel až za války v roce 1943 pod názvem Palečkův úsměv v Pražském nokturnu). V literární aluzivnosti četných postav třicátých a počátku čtyřicátých let můžeme spatřovat pokus o zpevnění kontury postavy jejím zakotvením v literární tradici a v historii. Návrat k postavám-definicím, k „jistotě“ tvarové a významové, k postavě-subjektu byl přirozeným způsobem, kterým literatura reagovala na ohrožení

identity individua a národa. Poválečný vývoj, zejména po roce 1948, znamenal pak nové posílení poetiky postavy-definice v souvislosti se vznikem totalitního politického systému a ideologizací literatury. Po krátkodobém pokusu o návrat k postavám-hypotézám v próze šedesátých let vedl konsolidační proces v sedmdesátých letech k znovunastolení ideologických hledisek a spolu s nimi k poetice schematické postavy-definice jako hlavní opory falšovaného obrazu reality.

Poznámky

¹ Viz D. Hodrová, Postava tuláka, loupežníka a kouzelníka, Česká literatura 1984, 5, s. 443 - 459.

² Podobnou figurou je Dykův krysař (Krysař, časop. 1912), u něhož na dvojznačnost upozorňuje nesoulad mezi vznešeným oděvem, bílými rukama a nízkou profesí. Táž postava může být pojata i jako postava-definice (postava krysaře v Langrově povídce Krysař a holky, 1910).

³ K. Čapek, Boží muka, Praha 1981, s. 45.

⁴ L. Klíma, Svět jako vědomí a nic, Praha 1904, s. 17.

⁵ L. Klíma, Jsem absolutní vůle, texty z pozůstalosti (vyd. D. Ž. Bor), Plzeň, b. d. (samizdat), s. 74.

⁶ Tamtéž, s. 85.

⁷ L. Klíma, Slavná Nemesis, Praha 1932, próza s názvem V létě 1902, s. 86 a 229.

⁸ T. Todorov: „Váhání čtenáře je první podmínkou fantastického“ (T. Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris 1970, s. 36).

⁹ Případem fantastické promluvy je i pohádka, jejíž výpověď je však nemodalizovaná, byť její rámcující formule typu „bylo-nebylo“, „jestli neuměli, tak žijí...“ naznačují relativizující modalitu.

¹⁰ Podobný postup volí Conrad i v Lordu Jimovi (1900), kde je obraz postavy také rekonstruován z řady vyprávění a kde zaznívá rovněž motiv nevyslovitelnosti poznání. Už v Conradových románech se téma exotické cesty spojuje s technikou proměnlivého hlediska, avšak sebereflexivní gesto, v Povětroni tak zřejmé, u Conrada schází, conradovská cesta zůstává iluzivní cestou dobrodružnou s iniciačními rysy.

¹¹ K. Čapek, Povětroň, Praha 1958, s. 181.

¹² K. Kratochvíl, Ze světa komedie dell'arte, Praha 1987, s. 419-420.

¹³ J. P. Sartre analyzoval z tohoto hlediska Mauriakův román Tereza Desqueyrouxová (1927, česky 1929). - Viz J. P. Sartre, François Mauriac et la liberté, Situations I, Paris 1947.

¹⁴ V. Vančura, Markéta Lazarová, Praha 1980, s. 170.

¹⁵ V těchto pasážích se studie do značné míry opírá o nástin této problematiky v referátu na konferenci v Plzni. Viz D. Hodrová, Postava člověka-stroje v české literatuře, in: sb. Průmysl a technika v novodobé české kultuře, Praha 1988, s. 172-179.

¹⁶ Povšimněme si ještě významu, který má oživení sochy Ganymeda ve stejnojmenném románu Jiřího Karáska ze Lvovic (1925).

¹⁷ M. Majerová, Přehrada, Praha 1932, s. 50-51.

¹⁸ Tamtéž, s. 89.

¹⁹ J. Pijoan, Dějiny umění 10, Praha 1984, s.46.

²⁰ R. Weiner, Hra doopravdy, Praha 1967, s. 12 a 40.

²¹ M. Součková, Amor a Psyché, Praha 1937, s. 206, 209, 208 a 208.

²² R. Weiner, Hra doopravdy, s. 9 a 76.

²³ M. Součková, Zakladatelé, Praha 1940, s. 215.

²⁴ M. Součková, Amor a Psyché, s. 24.

²⁵ Názory na hodnocení a vývoj postavy „malého člověka“ v Čapkově díle se různí. Malost se interpretuje buď jako protiklad (protiváha) velikosti, titanismu „velkých“ dějin s jejich nelidskými zájmy, nebo jako protiklad zmechanizovaného odlidštění, jako princip života. Pozdní Čapkova díla však tento výklad spíše popírají (pan Povondra má mnoho společného s mlokem, stejně však - v poslední scéně Války s mloky - se Švejkm). Faktem zůstává, že právě lhostejnost malého člověka k událostem přesahujícím úzký obzor jeho existence je ve Válce s mloky spoluodpovědná za světovou katastrofu.

²⁶ J. Hašek, Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války, Praha 1968, s. 95. Projevem Švejkova klaunství je i jeho exhibicionismus, producírování se na veřejnosti, záliba ve skandálu (teatrální inscenace jeho narukování) a nerespektování konvence společenské přetvářky, maximální otevřenost.

²⁷ Možnost vykládat dílo jako román o míjení podstatného smyslu, který je sblížuje s díly typu Kafkova Procesu, obsahuje článek M. Pohorského Torzo románu aneb román jako torzo, Česká literatura 1974, 1, s. 60-65.