

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POSTAVA A JEJÍ REPREZENTACE V LITERATUŘE

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph. D.

Autor práce: Tomáš Severa

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3.

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona § 47b zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 25. července 2012

.....

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Davidu Skalickému, Ph. D. za cenné rady, připomínky, trpělivost a čas, který mi věnoval.

Anotace

Předkládaná bakalářská práce se soustředí na problematiku literární postavy. Nejprve se věnuje jednotlivým osám zkoumání literární postavy – ve vztahu k ději a jeho nadřazenosti nebo podřazenosti, způsobu její existence jakožto textualizované lidské bytosti nebo textové funkce od díla neoddělitelné, a v sedmé kapitole také komparativnímu studiu postav a z něj plynoucích různých typologií literárních postav Edwarda Morgana Forstera, Josepha Ewena a Daniely Hodrové. Ještě předtím ale představuje koncepty postavy několika významných autorů, od Aristotela přes ruské formalisty, francouzské strukturalisty a Seymoura Chatmana, až po lingvistickými systémy inspirované narativní gramatiky Vladimíra Jakovleviče Proppa a Julienu Greimase. Poté následují příspěvky Tzvetana Todorova, Gérarda Genetta, Franze Karla Stanzela a Seymoura Chatmana k problému fokalizace. V šesté kapitole se věnuje způsobům charakterizace postavy v literárním díle. A konečně v poslední kapitole nahlíží postavu na pozadí teorie fikčních světů.

Annotation

The submitted bachelor thesis focuses on issues of literary character. First, it pursues the individual axis of research of a literary characters – in their relation to the plot and its superiority or subordination, its way of existence as a textualized human being or as a text function inseparable from a literary work, in chapter seven then, it deals with the comparative study of literary characters and resulting various typologies formed by Edward Morgan Forster, Joseph Ewen and Daniela Hodrová. Before that, the thesis presents concepts of literary character of some significant authors, from Aristotle through Russian formalists, French structuralists and Seymour Chatman to linguistically inspired narrative grammars of Vladimir Jakovlevič Propp and Julien Greimas. Afterwards, the contributions of Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Franz Karl Stanzel and Seymour Chatman to the problem of focalization are concerned. In chapter six the thesis deals with the ways of characterization of characters in literary works or art. Finally, in the last chapter it sees the literary character at background of theory of fictional worlds.

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod..... | 7 |
| 1. Osy zkoumání literárních postav..... | 8 |
| 2. Způsob existence postavy | 8 |
| 3. Nadřazení děje postavě či naopak? | 10 |
| 4. Různá pojetí postavy | 13 |
| 4.1 Aristotelovo pojetí postavy | 13 |
| 4.2 Formalistické a strukturalistické pojetí postavy..... | 13 |
| 4.3 Postava podle Chatmana | 15 |
| 4.4 Narativní gramatiky | 17 |
| 5. Fokalizace | 21 |
| 6. Charakterizace postavy | 27 |
| 7. Typy a typologie literárních postav..... | 31 |
| 8. Postava na pozadí teorie fikčních světů | 37 |
| Závěr | 39 |
| Bibliografie | 43 |

Úvod

Literární postava je jedním z nejméně systematicky probádaných aspektů narativní teorie a praxe. Dosud nebyla představena žádná systematická a nereduktivní teorie postavy¹. Důvodů může být několik, např. „dvoudomé založení tak komplexních entit, jakými literární postavy jsou – k jejich průzkumu můžeme použít nástroje lingvisticky naratologické (protože jsou to textově založené entity figurující v příbězích), ale i nástroje, kterými zkoumáme sami sebe (protože mohou být konceptualizovány jako entity, které specifickými způsoby odkazují ke svým lidským protějškům)“², nebo protože „ústup postavy z výsluní románu se odrazil mimo jiné ve slábnoucím zájmu o fenomén postavy ve 20. století“³.

Někteří autoři se dokonce táží, zda kategorie postavy, podobně jako třeba Bůh nebo humanismus, není již mrtvá, jiní zpochybňují psychologickou hloubku postav, např. Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarrautová, D. H. Lawrence a další⁴. Aby měla tato práce smysl, musím zastat názor, že postava stále „žije“.

Kategorie literární postavy se tradičně řadí mezi základní literárně-teoretické kategorie a je dávana do souvislosti především s rovinou příběhů, protože každý příběh vypráví o tom, že někdo – postava – někde něco činí nebo se mu děje. Dnešní literatura i literární věda považuje za literární postavy nejen literární protějšky lidí, ale i jiné subjekty⁵.

Samotný výzkum literárních postav probíhá obvykle souběžně se zkoumáním ostatních narativních elementů (čas, prostor, vypravěč atp.) a jejich konstelací, se kterými bývá dávana do souvislostí. Někdy silně čerpá z lingvisticko sémantických analýz narativních textů a jindy se zase inspiroje mechanismy psychologie a studiem člověka obecně⁶.

Tato práce si klade za cíl především představit všemožné a značně různorodé názory na pojetí postavy jakožto narativní kategorie, způsobů jejího teoretického vymezení a s tím spjatými obtížemi a rozpory mezi jednotlivými mysliteli a jejich koncepty.

¹ Rimmon-Kenanová 2001, 37.

² Fořt 2008, 8-9.

³ Hodrová 2001, 540.

⁴ Rimmon-Kenanová 2001, 37-38.

⁵ viz Fořt, 13; např. v Komenského *Labyrintu světa a ráji srdce* lze podle Greimasovy teorie aktantů vydělit jako *acteurs* (viz kapitola 3) i brýle mámení a uzdu – zmínka o tom v kapitole 7.

⁶ Tamtéž.

1. Osy zkoumání literárních postav

Teoretická pozornost věnovaná kategorii postavy se opírá především o tři oblasti výzkumu. První je upřena především na její vztah s kategorií děje, přičemž oba krajní body tohoto vztahu, absolutní nadřazenost postavy ději (postava, resp. její vlastnosti generují děj, má tedy psychologickou hloubku) a naopak (zde je postava omezena svou rolí, kterou zastává v ději, psychologická hloubka je jí upřena), jsou v dnešní literární teorii chápány jako krajní body ohraničující tuto osu⁷.

„Druhá nejčastěji zmiňovaná dvojice (osa) v teoretickém zkoumání literární postavy přímo souvisí s obecnými otázkami po ontologii literárního díla a jeho složek“⁸, krajními body jsou: 1) postava je jen textovým fenoménem, shlukem jazykových prvků; 2) postava je natolik nezávislá na narativu, že žije vlastním životem přesahujícím samotné dílo. Tyto limity možné narativní existence opět pouze vymezují prostor literární postavy, jednotlivá pojetí se běžně pohybují na ose mezi nimi a tíhnou k jedné z nich⁹.

Třetí oblast výzkumu literární postavy je nevymezenitelná předchozími dvěma osami. Jedná se o komparativní studium postav, jejich pozice a role v narativu („plastičnost“ a „plochost“ postavy, hlavní a vedlejší postavy, postavy statické a dynamické, postavy realistické a nerealistické...). Z těchto zkoumání poté vycházejí různé typologie podobností a rozdílů mezi postavami i typologie samotných postav¹⁰.

2. Způsob existence postavy

Problematikou postavy se zajímal již Aristoteles. O tragédii ve své *Poetice* píše: „A poněvadž tragédie jest napodobením činů, provádí se několika osobami jednajícími. Ty musí mít nějaké vlastnosti co do povahy i myšlení – neboť pro ně oceňujeme i jejich činy. Jsou pak dvě příčiny činů lidských, myšlení a povaha, a podle svých činů mají všichni zdar nebo nezdar [...] povahami (*ethosy*) [nazýváme] to, podle čeho přikládáme jednajícím osobám určité vlastnosti, myšlením to, čím osoby mluvící něco dokazují

⁷ Fořt 2008, 14.

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž, 14-15.

nebo své mínění projevují. Má tedy nezbytně každá tragedie složek šest a podle toho ji oceňujeme. Tyto složky jsou děj, povahy, slovní výraz, stránka myšlenková, scénická výprava a hudba“¹¹. Už Aristoteles tak uznal existenci postavy jako jedné ze základních složek tragédie.

V roce 1961 formuloval Marvin Mudrick dva krajně vyhraněné názory na tuto existenci postavy. Položil si otázku: jsou postavy imitacemi skutečných lidských bytostí, nebo jsou jen textovým fenoménem, pouhými slovy, uzly ve slovním uspořádání?¹²

Vrátíme-li se k Aristotelovi, můžeme v jeho *Poetice* číst: „Proto napodobují básníci lidi lepší nebo horší než jsme my, nebo také takové, jako jsme my.“¹³ Dle Aristotela jsou tedy literární postavy napodobeninami skutečných lidí.

Textovou podstatu postavy hájí především strukturalisticky zaměřené teorie. Tzvetan Todorov například píše: „Když dočteme poslední stránku *Paní Bovaryové*, zůstáváme v kontaktu s jistým počtem postav, jejichž osudy jsou nám víceméně známy; a přitom to, co jsme měli v rukou, byl jen lineární diskurs. Nepodléhejme iluzorní představě o zobrazování, která dlouho pomáhala zastírat tuto metamorfózu: nenamlouvejme si, že je *napřed* nějaká realita a *pak* její textová reprezentace. Co je dáno, je literární text; z něho vycházíme a *konstrukčním* úsilím – které se realizuje v myšlence toho, kdo čte, není však nikterak individuální, neboť u různých čtenářů jsou tyto konstrukce analogické – dospíváme k onomu univerzu, kde žijí románové postavy, srovnatelné s osobami, které potkáváme ,v životě“.¹⁴

Joel Weinsheimer mluví o postavě jako o „textualizované osobě, zosobněném textu.“ Svou tezi opírá o analýzu způsobu, jakým je textualizována postava Emy Jane Austenové, která je považována za „nejlidštější“ postavu celé anglické literatury. Postavy jsou pro něj tedy úzce spjaty s textem a jsou od něj samotného neoddělitelné¹⁵.

Proti této neoddělitelnosti se ohradil Seymour Chatman, když projevil názor, že „přirovnání postavy k ‚pouhým slovům‘ je chybné z jiného důvodu. [...] Velmi často si jasně vzpomínáme na určitou fiktivní postavu, aniž bychom si vzpomněli na jediné

¹¹ Aristoteles 1993, 15.

¹² Rimmon-Kenanová 2001, 39-40.

¹³ Aristoteles 1993, 7.

¹⁴ Todorov 2000, 40-41.

¹⁵ Rimmon-Kenanová 2001, 40-41.

slovo z textu, z něhož se zrodila; opravdu si troufám říct, že čtenáři si obvykle pamatují postavy tímto způsobem.¹⁶

Obecně se dá tedy říci, že v mimetických teoriích jsou postavy stavěny na úroveň lidí (a jsou jako takové také zkoumány s použitím nástrojů z psychologie, filozofie či estetiky), kdežto v sémiotických je postava tvořena textovými signály, z nichž ji čtenář na základě své interpretace a představivosti konstruuje, jsou textovým fenoménem (který je zkoumán nástroji lingvistickými, logickými a obecně sémiotickými). Jinými slovy, mimetická teorie mluví o nápodobě skutečných lidí reálně existujících mimo dílo, kdežto sémiotická tvrdí, že entita zvaná postava je závislá na textu a je jím určená, existuje tedy až po tom, co je text stvořen: text v podstatě referuje k něčemu, co neneso reálnou existenci, ale existenci fikční¹⁷.

3. Nadřazení děje postavě či naopak?

Nadřazenost nebo podřazenost postavy vůči ději? To je otázka, kterou literární teorie řeší už od dob Aristotelových. Aristoteles nejen vymezuje tragédii jako napodobení vážného děje, ale určuje také nadřazenost děje nad postavami, protože „básníci neusilují napodobovati povahy, nýbrž v činech zahrnují zároveň povahy, takže cílem tragedie jsou činy a děj, a cíl jest nejdůležitější ze všeho. Mimo to bez děje ani by nemohla býti tragedie, bez povah však ano.“¹⁸, „základem [...] tragedie jest děj, povahy jsou na místě druhém“¹⁹. Aristotelovo hledisko sdílejí formalisté a strukturalisté, i když ze zcela jiných důvodů (z metodologických důvodů je podle nich nutno přistoupit k redukci postavy, protože je výhodné ji zredukovat na děj, alespoň pro počáteční fázi zkoumání²⁰).

Přímo protikladné pojetí vztahu postavy a děje má Edward Morgan Forster²¹. Postavy jsou sice podle Forstera tvořeny slovními masami, které ale nesou všemožné psychologické charakteristiky, přistupuje k nim tedy z hlediska jejich „lidské“ stránky. Porovnává především vlastnosti postav fikčních s vlastnostmi postav skutečného světa,

¹⁶ Chatman 2008, 123.

¹⁷ Viz Doležel, 1997 III. Specifické vlastnosti fikčních světů literatury, 604-605, 614-617.

¹⁸ Aristoteles 1993, 16.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Viz Rimmon-Kenanová, 41.

²¹ Viz Fořt, 17-20.

z čehož vyplývá, že jsou pro něj literární postavy lidmi. Autor umožňuje postavám umožňují mluvit, myslet a jednat skrze užití grafických znamének a různých typů řeči, díky čemuž je proto možné se o literárních postavách dozvědět mnohem více než o skutečných lidech, protože mohou být jejich tajné životy viděny. Podle něj se nedodržení nadřazenosti postavy ději v literárním díle rovná porušení estetické funkčnosti.

Forster také dělí postavy na ploché (flat) a plastické (round). V jeho pojetí se ploché postavy nevyvíjejí a jsou charakterově jednoduché, primárně jsou tvořeny jedinou myšlenkou a snadno se pamatují. Plastické postavy naproti tomu podléhají vývoji charakteru a jsou schopné nás přesvědčivým způsobem překvapit. Toto rozdělení má zásadní význam pro typologie postav (viz kapitola 7).

Aristotelova i Forsterova koncepce představují krajní póly na ose vztahu postavy a děje – svými koncepty oba pánové jednou provždy neoddělitelně propojili obě kategorie, takže jsou dnes postavy a děje zkoumány současně a pozornost se soustřeďuje zejména na analýzu jejich generování, spoluexistence a funkce²². Dle Aristotelova příkladu podřizují postavu ději ve svých narativně gramatických konceptech (viz podkapitola 4.4) i Vladimír Jakovlevič Propp a Algirdas Julien Greimas.

Lze smířit tyto protichůdné názory? Takto se ptá Rimmon-Kenanová ve své knize *Poetika vyprávění* (s. 43) a rovnou si sama odpovídá, že ano. Podle ní je zapotřebí následující:

1) Místo vztahu nadřazenosti či podřizenosti by mohli být obě narativní kategorie brány jako na sobě nezávislé (názor H. Jamese).

2) Podřizení jednoho prvku druhému by mohlo být bráno ve vztahu k určitým typům nebo žánrům narativů, nikoli jako obecně platná hierarchie, jednoduše proto, že v některých narativech dominuje postava (tzv. psychologické narativy), v jiných zase děj (apsychologické narativy). Mezi těmito dvěma limitami samozřejmě existuje nekonečně mnoho mezistupňů nadřazenosti jednoho či druhého prvku.

Jak píše k oběma výše uvedeným bodům Todorov: „Co je postava, ne-li určující faktor děje? Co je děj, ne-li ilustrace postavy? Co zbude z obrazu nebo románu, který *není* popisem charakteru? [...]“ Tato zvolání pocházejí od Henryho Jamese a najdeme je

²² Fořt 2008, 20-21.

v jeho slavné stati *The Art of Fiction*²³. Lze z nich vyčíst dvě obecné ideje. První se týká nerozborného svazku mezi [...] postavami a dějem. Neexistuje postava mimo děj, ani děj nezávislý na postavě. V posledních řádcích se pak pokoutně vynořuje ještě druhá teze: jakkoli jsou obě konstitutivní složky nerozlučně spjaty, jedna z nich je přece jen důležitější než druhá: totiž postavy. [...] Každé vyprávění je ‚popisem charakteru‘. [...] Budiž, Jamesovým teoretickým ideálem bylo vyprávění, v němž je vše podřízeno psychologii postav; cožpak ale lze přehlédnout existenci celé rozsáhlé literární tradice, v níž děje nikterak nejsou ‚ilustracemi‘ postav, ale kde se naopak postavy podřizují ději a kde kromě toho slovo ‚postava‘ označuje něco zcela jiného než psychologickou koherenci nebo popis charakteru? Tuto tradici, mezi jejíž nejproslulejší projevy patří *Odyseia* a *Dekameron*, *Tisíc a jedna noc* a *Rukopis nalezený v Zaragoze*, můžeme pokládat za mezní případ literárního apsychologismu²⁴. O kousek dále pak: „Postava vždycky nedeterminuje děj, jak tvrdí James; a každé vyprávění nespočívá v ‚popisu charakteru‘. Ale co je potom postava? [...] postava je virtuální příběh, příběh jejího života. Každá nová postava znamená novou zápletku. Jsme v říši lidí-vyprávění.“²⁵

3) V závislosti na prvku, který čtenář sleduje, může na různých místech četby zařadit přijímané informace do odlišných hierarchií. Když je ve středu jeho pozornosti postava, podřídí se jí děj a naopak. Různé hierarchie mohou být vytvořeny během čtení téhož textu, ale také na různých místech četby během jediného čtení.

Kdo je i přes výše řečené stále zastáncem vztahů nadřazenosti a podřazenosti mezi dějem a postavou, nemůže přesto rozhodně popřít fakt, že nám moderní literatura ukázala, že existují jak texty, ve kterých hraje prim postava, tak i texty, ve kterých zase dominuje děj. Jistě je rozdíl mezi Řezáčovým *Černým světlem*, kde sledujeme dění hlavně prostřednictvím prožitků a myšlenek hlavní postavy, a nějakým dobrodružným románem nebo akčním filmem), kde je i hlavní postava relativně nebo úplně plochá a příběh staví výhradně na spádu děje.

²³ Srov. Chatman v závěru analýzy Aristotelovského pojetí postavy: „Je rozlišení jednajícího a povahy skutečně nutné? Zkusme říci, že osnova a postava jsou stejně důležité a vyhneme se tak rozpakům při vysvětlování, jak a kdy jsou charakterové rysy (ethos) jednajícím přidávány.“ (Chatman 2008, 115), nebo: „Podle mne však otázka ‚priority‘ či ‚dominance‘ (děje vs. postavy) nedává smysl. O příbězích se dá mluvit jen tam, kde se vyskytují jak události, tak existenty. Události nemohou být bez existentů. A ačkoli je pravda, že text může obsahovat existenty bez událostí (portrét, deskriptivní esej), nikoho by nenapadlo nazývat jej narativem.“ (Tamtéž, 118)

²⁴ Todorov 2000, 126-127.

²⁵ Tamtéž, 130-131.

4. Různá pojetí postavy

4.1 Aristotelovo pojetí postavy

Jak jsem již zmínil, pro Aristotela byl stěžejním prvkem dramatu děj, postava mu byla podřízena. Básníci nenapodobovali samotné postavy, ale především jejich činy. Jejich příčinami bylo myšlení a povaha. „Kdo napodobuje, napodobuje osoby jednající, a ty jsou ovšem buď řádné nebo špatné; neboť povaha se téměř vždy jeví jen u lidí takových: všichni lidé se totiž liší od sebe špatností nebo výborností povahy“²⁶.

Postava tedy krom toho, že je zdrojem jednání, má také nějakou *povahu* (jaký kdo je a z čeho vyplývá jeho jednání). Aristoteles také vymezuje čtyři charakteristiky povahy, o něž by měl básník (v tragédii) usilovat – to proto, že Aristotelova *Poetika* byla poetikou normativní, tzn. že předepisovala autorům, co které dílo musí nutně obsahovat, jak musí být tvořeno, aby naplňovalo ideál daného žánru. První vlastností povahy je její *řádnost* (podle toho, jaký projevuje „úmysl“), druhou *přiměřenost* povah („jest na příklad povaha mužná, ale pro ženu není přiměřeno, aby byla mužatkou nebo aby strach budila“²⁷), třetí *věrnost* (rozuměj věrnost předloze, protože „tragédie je napodobení činů a lidí“) a poslední čtvrtou je *důslednost* (aby se postava „podobala“ sama sobě na počátku díla i jeho konci, byla neměnná co do povahy).

Aristotelovo pojetí povahy a povahokresby není podle Chatmana pro obecnou teorii příliš vhodné, protože „se nezdá, že by existoval zjevný důvod, proč hájit primát jednání jako zdroje rysů“²⁸.

4.2 Formalistické a strukturalistické pojetí postavy

Formalistické i některé strukturalistické koncepty postavy se v mnoha ohledech podobají pojetí Aristotelovu. Také ony tvrdí, že děj je postavě nadřazen, že postavy figurují v narativu spíše jako účastníci zobrazených dějů než jako plnohodnotní „lidé“. Z toho důvodu je dle formalistů a strukturalistů nesprávné považovat postavy za rovné

²⁶ Aristoteles 1993, 8.

²⁷ Tamtéž, 25.

²⁸ Chatman 2008, 115.

lidem a nakládat tak s nimi. Teorie vyprávění musejí postavu definovat jinak než jako psychologicky soudržnou bytost. Chtějí popsat jen činy postav, ne jejich „povahy“. Chtějí vymežit „sféry jednání“, v nichž se postava pohybuje²⁹. Tyto sféry jsou přitom „nepočtené, typické a lze je utřídit“³⁰.

Ve svém *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění* se Roland Barthes zabývá také problematikou postav. Připomíná, že v Aristotelově pojetí byla postava zcela podřízena jednání, později však postava získala jakousi „psychologickou soudržnost“ a stala se individuem, úplnou „bytostí“³¹. „Postava přestala být podřízená jednání, jako celek začala zosobňovat nějakou psychologickou podstatu.“³² Barthes zmiňuje fakt, že se strukturální analýza od svých počátků nechtěla zabývat postavami jakožto bytostmi, a to ani kvůli klasifikaci. Strukturální analýza velmi dbá na to, aby postava byla pojata jako „účastník“ děje, ne jako komplexní „bytost“.

Dále shrnuje různé příspěvky k problematice postavy svých kolegů: Propp redukoval postavu na jednoduchou typologii, založenou na jednotě jednání přisouzené vyprávěním, ne na psychologii. Bremond tvrdí, že každá postava, i ta vedlejší, je hrdinou své vlastní sekvence. Todorov vychází ze tří základních vztahů, ve kterých mohou postavy figurovat – láska, komunikace, zrada. Tyto jsou základními predikáty, těmto vztahům přisuzuje dva druhy pravidel: derivační (pokud si má čtenář uvědomit vztahy další) a akční (pokud se popisují proměny těchto vztahů v příběhu). Greimas navrhl popsat postavy podle toho, co dělají, ne podle toho, čím jsou. Tak vstupují postavy do tří sémantických os, kterými jsou komunikace, hledání (touha) a zkouška³³.

Podstatným pro všechny je vymežit postavy na základě jejich participace na určité „oblasti jednání“, jak už bylo napsáno výše, tyto oblasti jsou „nepočtené, typické a lze je utřídit“. Z toho důvodu Barthes navrhl nazvat druhou popisnou úroveň narativu úrovní jednání (tři popisné úrovně: funkce, jednání, narace).

Jak píše Chatman³⁴, Barthes svůj přístup však později změnil. Odvrátil se od úzce funkcionálního k víceméně psychologickému pojetí postavy. Postava (a také prostředí) už není řízena jednáním, ale je to narativní charakteristika odkrývaná ve vlastním „kódu“, tzv. „sémickém“. Barthes dokonce uznává legitimitu termínů „rys“ a

²⁹ Viz Chatman, 116.

³⁰ Barthes 2002, 30.

³¹ Barthes 2002, 28.

³² Barthes 2002, 29.

³³ Viz Barthes, 29-30.

³⁴ Viz Chatman 2008, 120-121.

„osobnost“, dokonce tvrdí, že čist narativ znamená pojmenovávat a rys je jedním z prvních prvků, které mají být pojmenovány.

4.3 Postava podle Chatmana

Chatman zmiňuje zarážející skutečnost, že dosud nikdo nehájil potřebu rozhodnout, zda jsou postavy opravdu jen „lidé“ uvězněni mezi deskami knih či na divadelní scéně nebo filmovém plátně, přestože se tato domněnka jakoby mlčky mezi literárními teoretiky uznává³⁵. Literární teorie by podle něj měla o tomto vztahu alespoň uvažovat, a měla by na postavu používat psychologické nástroje, pokud se tak rozhodne, ale nikoliv z toho důvodu, že nevymyslela žádnou alternativu³⁶.

Dále vyjadřuje nesouhlas s Hardisonem, jenž tvrdí, že postavy existují jen jako slova a nemají žádné vědomí, jejich „živost“ je iluzorní³⁷. „Hamlet a Macbeth pochopitelně nejsou ‚živé bytosti‘,“ píše Chatman, „to však v žádném případě neznamená, že jako vytvořená napodobení existují pouze ve slovech na vytištěné stránce. Na čistě jazykové úrovni je jejich existence samozřejmě relativně plochá. Proč bychom však měli být méně nakloněni tomu hledat za slovy Shakespearovými informace o konstruktu jménem ‚Hamlet‘ než tomu, hledat za slovy Boswellovými informace o konstruktu jménem ‚Samuel Johnson‘? Dr. Johnson sice opravdu žil, ale jakýkoli současný pokus ho ‚poznat‘ vyžaduje rekonstrukci, vyvozování a spekulaci. [...] Na rozdíl od geografů se životopisci nemusí bát, že někdy přijdou o práci. A jejich objekty by sotvakdy někdo obviňoval z toho, že jsou pouhými slovy.“³⁸ Dalším důvodem je to, že si většinou pamatujeme fikční postavy, aniž bychom si vybavovali nějaká konkrétní slova z textu, kterými jsou realizovány (viz kapitola 2). Osnovu a postavu si zkrátka lze pamatovat nezávisle na jejich slovní manifestaci, a to nejen v dílech literárních, ale také, jak píše Chatman, v neslovesném umění, které pracuje s postavami, jako je balet, němý film a pantomima³⁹.

Některé z postav složitých narativů zůstávají po celý příběh neuzavřenými konstrukty obestřeny tajemstvím a právě odtud podle Chatmana pramení

³⁵ Chatman 2008, 112.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Tamtéž, 122-123.

³⁸ Tamtéž, 123.

³⁹ Tamtéž, 124.

podrážděnost z vnucené vizualizace postavy ve filmu, i když, jak píše dále, v případě „plochých“ postav je to značně snesitelnější⁴⁰. Chatman soudí, že by si „životaschopná teorie postavy měla uchovat otevřenost a zacházet s postavami jako s autonomními bytostmi“⁴¹, nikoli jen jako s funkcemi děje. Měla by prokázat, že publikum rekonstruuje postavu z faktů oznámených nebo implikovaných v původní konstrukci a sdělovaných diskursem skrze jakékoli médium“⁴².

Chatman chápe postavu jako „paradigma rysů“. Rysem míní „narativní adjektivum“, které „trvá ve fázi či celku příběhu“⁴³. Mnohdy se samotné adjektivum v textu pochopitelně neobjeví, je třeba jej z textu vyvodit. Paradigmatem rysů míní „vertikální nakupení, protínající syntagmatický řetězec událostí tvořících osnovu“⁴⁴. Na rozdíl od události (která má v příběhu své pevně dané místo, čili má omezené pole působnosti) nemají rysy v narativu své místo v časovém řetězci, ale koexistují s ním. Rys také nemá omezené pole působnosti, ale okamžik jeho vyjádření v diskursu přesto nepostrádá smysl⁴⁵.

Pojem *rys* přebírá od J. P. Guilforda – rys je jakýkoli rozlišitelný a relativně stálý rozdíl mezi jedincem a jeho okolím. Od G. W. Allporta přejal některé psychologické charakteristiky rysu: 1) rys je více zobecněný než zvyk, je to systém vzájemně souvisejících zvyků, 2) projevy daného rysu se musí v příběhu opakovat, 3) rysy jsou na sobě relativně nezávislé, 4) činy nebo zvyky, které jsou v rozporu s nějakým rysem, nedokazují neexistenci tohoto rysu a 5) rysy se obvykle překrývají⁴⁶.

Skutečnost, která odlišuje jednotlivé postavy, činí z nich jedinečné osobnosti, je jejich vlastní jméno. Postavy si pamatujeme díky jejich jménům jako jedinečnosti i dlouho po přečtení příběhu, i když jsme už zapomněli jejich rysy⁴⁷. Právě vlastní jméno má funkci jakéhosi sídla osobnosti, je narativním podstatným jménem, na které odkazují veškerá narativní adjektiva obsažená v textu (jimiž se nevyčerpává, a to ani v tom případě, že je silně náznakové nebo symbolické či alegorické, jako např. Komenského

⁴⁰ Chatman 2008, 124.

⁴¹ Osobnosti postav jsou neukončené a podléhají dalším úvahám a novým interpretacím, které by ale neměly jít za hranici příběhu, jak píše na straně 125.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Tamtéž, 130.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž, 133-135.

⁴⁶ Tamtéž, 126-128.

⁴⁷ Tamtéž, 128.

Všezvěd Všudybud a Mámení). Narativy ani nepotřebují skutečná vlastní jména, úplně jim stačí kterékoli deiktické označení, na něž lze dané rysy vztáhnout⁴⁸.

Repertoár rysů vychází ze společenských standardů kulturní determinace, nikoli psychologické. Dalšími zdroji rysů jsou všemožné vědy (jako astrologie, lékařství, psychologie a psychoanalýza) i umělecké a široce kulturní historické směry (reformace, klasicismus, romantismus). Teorie vyprávění může spoléhat na tyto bohaté kódy vyskytující se v běžném jazyce, není potřeba vymýšlet nové⁴⁹.

Chatmanovi se zdá nesmyslné popisovat postavy jako pouhé „abstrakce z textů“⁵⁰. Pro něj jsou „postavy souborem rysů připoutaných ke jménu, avšak ke jménu někoho, kdo náhodou nikdy neexistoval“⁵¹. Uznává, že chování publika, které interpretuje, je sice strukturované, z toho ale rozhodně nepramení, že by postavy byly skutečně naživu, jsou jen více či méně jako živé. Nevidí důvod odmítat termíny psychologické, etické či jiné aplikované na postavy, protože si nečiní nárok na psychologickou platnost. Pohybujeme se totiž stále jen v rámci narativu a i rysy fikčních osob jsou součástí pouze tohoto narativu, nikdy ne skutečnosti⁵².

4.4 Narativní gramatiky

Podle Bohumila Fořta označujeme „jako narativní gramatiky [...] zpravidla přístupy inspirované lingvistickými systémy a kriticky analyzující jednotlivé narativní entity a jejich konstelace, aby pojmenovali základní pravidla, podle nichž se tyto konstelace formují a vyvíjejí“⁵³. V těchto konceptech je postava chápána jako klíčová z toho důvodu, že je zásadním zdrojem dějového napětí a dynamiky narativu⁵⁴. Na rozdíl od jiných přístupů je u jednotlivých narativních gramatik snadné vysledovat jejich vývojovou linii⁵⁵.

Ve své práci *Morfologie pohádky* Propp analyzuje ruskou lidovou pohádku ve snaze dokázat, že všechny známé pohádky jsou jen odlišnou verzí původního,

⁴⁸ Chatman 2008, 136-137.

⁴⁹ Tamtéž, 129-130.

⁵⁰ Tamtéž, 143.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž, 144.

⁵³ Fořt 2008, 20.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž.

univerzálního příběhu. Díky této práci je její autor považován za zakladatele narativně gramatických koncepcí⁵⁶. Propp usiluje výhradně o popsání funkcí, nikoli jejich vykonavatelů, nicméně vymezuje „okruhy jednání“, podle nichž se jednotlivé funkce rozdělují mezi jednající osoby. Těchto okruhů je celkem sedm: *škůdce, pomocník, carova dcera* (hledaná osoba) a *její otec, odesílatel, hrdina a nepravý hrdina*⁵⁷. Při rozdělování funkcí v narativu mohou nastat tři případy⁵⁸: 1) daný okruh jednání plně odpovídá postavě, postava je tedy např. „čistý“ *dárce* pokud v pohádce daruje hrdinovi kouzelný předmět a jinou funkci nevykonává, jako je stará babička, jež na samém počátku pohádky Zlatovláska obdarovala krále hadem, po jehož konzumaci rozuměl řeči zvířat⁵⁹; 2) postava spadá pod několik okruhů jednání, je tedy např. *škůdcem* a *odesílatelem* tak jako král v pohádce *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*, který dal nejprve Plaváčka utopit a dlouho poté jej vysílá k dědu Vševědu pro zlaté vlasy⁶⁰; 3) jeden okruh jednání naplňuje několik postav, hrdinovi je např. k ruce více *pomocníků*, jako jsou k ruce mladému princovi v pohádce *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* její ústřední protagonisté uvedení již v názvu pohádky⁶¹.

Případná aplikace tohoto modelu na jiný korpus než na ruské lidové pohádky však může být problematická⁶². Tak třeba v české lidové pohádce *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* vystupují tyto postavy: starý král (odesílatel), mladý kralevec (hrdina), krásná panna (carova dcera), zlý černokněžník (škůdce) a trio Dlouhý, Široký a Bystrozraký (všichni pomocníci).

Kromě těchto postav se v díle objevují ale i panny: *Tu byla veliká okrouhlá síň, strop modrý jako nebe v jasné noci, stříbrné hvězdy třpytily se na něm; podlaha zelený hedbávný koberec, a kolem ve zdi dvanácte vysokých oken ve zlatých rámcích, a v každém okně na skle křišťálovém byla panna duhovými barvami vyobrazená, s královskou korunou na hlavě, v každém okně jiná a v jiném obleku, ale jedna krásnější než druhá, div že královic na nich oči nenechal. A když tak na ně s podivením hleděl, nevěda kterou si vyvolit, počaly se ty panny pohybovat jako živé, ohlížely se po něm, usmívaly se, a jen promluvit. Tu zpozoroval královic, že jedno z těch dvanácti oken bylo zastřeno bílou oponou; i odhrnul tu oponu, aby viděl co pod ní.*

⁵⁶ Tamtéž, 21.

⁵⁷ Propp 1999, 70.

⁵⁸ Tamtéž, 71-73.

⁵⁹ Erben 1865, 14-19.

⁶⁰ Erben 1865, 1-7.

⁶¹ Tamtéž, 7-14.

⁶² Fořt 2008, 23.

A tu byla panna v bílém oděvu, stříbrným pasem opásaná, s perlovou korunou na hlavě; byla ze všech nejkrásnější, ale smutná a bledá, jako by byla vstala z hrobu. Královič dlouho před tím obrazem stál jako u vyjevení; a co tak na něj hleděl, srdce ho rozbolelo, i řekl: „Tuto chci mít a žádnou jinou!“ a jak to slovo pověděl, sklopila ta panna hlavu, začervenala se jako růže, a v tom okamžení všechny ty obrazy zmizely.⁶³ a také další postavy: „Ten celý den potom neměl královič co dělat, než chodil po zámku i kolem zámku a díval se, co kde bylo divného. Všude jako by byl v jediném okamžení život vyhynul. V jedné síni viděl nějakého královiče, an držel oběma rukama napřažený tesák, jako by chtěl někoho v půly přetít, ale rána nedopadla, zkameněl. V jednom pokoji byl zkamenělý rytíř, jako by ve strachu před někým utíkal, a brknuv o práh, vzal pochop, ale nedopadl. [...] A mnoho jiných ještě tu viděl zkamenělých, každého tak a v tom postavení, co byl, když černokněžník řekl: „Zkameňte!“⁶⁴

Panny ani všichni zkameněli se však do žádné Proppem vymezené kategorie dle mého názoru nehodí. Zkamenělí sice mohou svou existencí dokládat špatnost černokněžníkovi povahy (tedy ne že by byli nepodstatní pro samotný příběh), ale žádnou přímou akci nevykonávají, nelze jim přiřknout žádnou funkci vymezenou *pomocníkům* (funkce *pomocníků*: prostorové přemístění hrdiny, likvidace neštěstí nebo nedostatku, záchrana před pronásledováním, splnění těžkých úkolů, transfigurace hrdiny⁶⁵) a o tom, že by mohli naplňovat nějakou jinou roli ani nelze uvažovat. Podobně bychom mohli přemítat nad tím, jestli by panny nemohly patřit do kategorie *carova dcera* (funkce *carovy dcery a jejího otce*: ukládání těžkých úkolů, označení hrdiny předmětem nebo znamením na těle, odhalení nepravého hrdiny nebo škůdce, poznání hrdiny, potrestání druhého škůdce, svatba⁶⁶) nebo i *pomocník*. Situaci kolem těchto postav vidím obdobně jako u zkamenělých, svou existencí sice nutí prince k výběru nevěsty, ale na kategorii *pomocníka* se mi to zdá nedostatečné, neboť neplní žádnou z funkcí těchto rolí. Ostatně už ze samotného Proppova konceptu a jeho označení plyne, že entita v pohádce musí nějak jednat (vykonávat funkci), aby vůbec mohla spadat pod některý z okruhů jednání. Pasivní existence není jednání.

Greimas, jak poukazuje Rimmon-Kenanová⁶⁷, ve svých pracích naznačuje podřízenost postav tím, že je nazývá „aktanty“, čili nějakými vykonavateli děje, lépe

⁶³ Erben 1865, 7-8.

⁶⁴ Erben 1865, 11.

⁶⁵ Propp 1999, 70.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Viz Rimmon-Kenanová 2001, 42.

řečeno určité role. Rozlišuje „*acteur*“ a „*aktant*“, avšak oba jsou myšleny jako entity plnící určitý akt či podřizující se nějakému aktu⁶⁸. *Acteurem* nebo *aktantem* mohou být kromě „literárních lidí“ i neživé předměty (např. kouzelný prsten) a abstrakta (např. osud). Avšak *aktanty* jsou „obecné kategorie existující ve všech narativech“⁶⁹ a nejen v nich, kdežto *acteursy* jsou konkrétní a specifickou podobou *acteuru* v daném druhu. Z toho vyplývá, že *acteurů* je mnohem více než *aktantů*, jejichž počet je omezen na šest⁷⁰:

odesílatel → objekt → adresát
↓
pomocník → subjekt → protivník

Jeden *acteur* může zastat více *aktantních* rolí a podobně jedna *aktantní* role může být přidělena vícero *aktantům*.

Tento systém šesti rolí je, jak píše Fořt⁷¹, často zpochybňován co do míry aplikovatelnosti na konkrétní narativní texty. Například se zdá, že si tento model nedovede poradit s postavami, jejichž jediná funkce je dokreslit prostředí děje, které mají obvykle jediný rys (často postrádají jméno) a žádnou svou akcí vlastní děj příběhu nijak neovlivňují. Jako příklad může sloužit postava učně v krejčovské dílně v Otčenáškově *Romeovi, Julii a tmě*.

V textu je zmíněn pouze čtyřikrát: 1) *Ve dne hrčely z dílny dvě singrovky, tovaryš Čepěk tam skřípavým hlasem peskoval učedníka...*⁷²; 2) *Kromě nich dvou tady byl jen učedník Pepek, který tu řádl s koštětem, ale toho jako by se to netýkalo.*⁷³; 3) *Hloupá otázka! Na to je už úřední taxa: zastřelí ji jako zvíře. Vyvlečou ji z úkrytu na světlo a pak zastřelí jeho, tátu, mámu, možná že i Čepka, učedníka Pepíka, všechny, i ty, kteří nic netuší...*⁷⁴; 4) *Nikdo se nezasmál, v mezerách mezi jeho větami bylo hluché ticho, v němž bylo slyšet, jak učedník Pepek, který vytahoval nitě z nedošíté soukenné vesty, popotahuje nastydlým nosem*⁷⁵. O učedníkovi tedy víme jen to, že se jmenuje Pepek, že na něj tovaryš Čepěk občas křičí, že zametá dílnu koštětem a že byl nastydlý.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Viz Fořt 2008, 26.

⁷² Otčenášek 1982, 20.

⁷³ Tamtéž, 46.

⁷⁴ Tamtéž, 77.

⁷⁵ Tamtéž, 138.

V rámci děje nijak výrazně nekoná, proto nemůže spadat pod žádný z výše uvedených *aktantů* (zametání a smrkání je pro děj příběhu sotva důležité).

Tyto dva příklady jsem zvolil na ukázkou jako doklady narativně gramatických konceptů postavy a jejich společné tendenci – podřízení postavy funkcím děje, jež se však značně obtížně aplikuje během naratologické analýzy na jiné žánry než na ten, ze kterého vycházejí tito autoři, na pohádku. Nemožnost aplikovat narativně gramatické přístupy na značné množství postav (především nejednající) dokládá, že obecná teorie postavy nesmí vycházet z pouhé účasti postavy na ději. Přístupů tohoto druhu je ale samozřejmě víc (Fořt zmiňuje typologii postav Clauda Bremonda, Todorovovu teorii univerzální gramatiky, Hermanův koncept a existují i další, viz Fořt s. 20-35).

5. Fokalizace

Ve své *Poetice prózy* vymezuje Tzvetan Todorov kategorii *pohledu* (*vision*) jako jednu z kategorií, kterými lze popsat přechod diskursu k fikci, přičemž tento pojem je myšlen jako metafora zastupující celou oblast percepce⁷⁶. Jde o to, že nám narativní dílo nikdy nepředkládá holá fakta, jsou nám vždy prezentovány určitým způsobem, z pohledu určitého reflektora děje, kterým může být jak neosobní vypravěč, tak některá z postav. Vidění jedné skutečnosti vícero pohledy z ní dělá de facto skutečností několik. Literární pohledy nemají nic společného s percepcí reálného čtenáře, literární pohled je percepce předváděná uvnitř díla⁷⁷. Důležitost pohledů pro pochopení díla demonstruje na příkladu z výtvarného umění, tzv. anamorfické obrazy jsou nečitelné z čelního pohledu, ale z bočního jsou čitelné bez problémů⁷⁸. Todorov nepopisuje druhy pohledu, ale kategorie, jejichž pomocí je možné druhy pohledu vyčlenit.

První kategorií je subjektivní vs. objektivní vědomost (co a kdo vnímá), tedy kvalitativní kategorie. Tuto kategorii nelze směšovat s možností vyprávět v 1. osobě, vyprávění totiž může vždy poskytnout oba typy informací. Todorov přebírá pojem Henryho Jamese *reflektor* – to je postava, která je nejen vnímána, ale také sama vnímá, čtenář vlastně vnímá jejím prostřednictvím⁷⁹.

⁷⁶ Todorov 2000, 47.

⁷⁷ Tamtéž, 48.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Tamtéž, 49.

Druhou kategorií je míra čtenářova *vědění* (*science*), tedy kvantitativní kategorie. Zde vystupují dva rozdílné pojmy:

1) *rozsah* (*étendue*), jehož limity tvoří interní a externí pohled. Jak ale přiznává: „Popravdě řečeno, čistě ‚externí‘ pohled – pohled, který se omezuje na popis vnímatelných aktu, aniž k nim přiřazuje nějakou interpretaci, aniž nějak vstupuje do hrdinova vědomí – v čistém stavu vůbec neexistuje: vedl by k nesrozumitelnosti⁸⁰. Nejinternější pohled by tedy byl takový, který by nás seznamoval s veškerými myšlenkami postavy⁸¹.

2) *hloubka* (*profondeur*), pohybující se na ose od povrchnosti fyzické i psychické až po niterné motivace postav a analýzu jejich myšlení⁸².

Tyto dvě kategorie lze demonstrovat na příkladu knihy *Slavná Nemesis* Ladislava Klímy. Cituji několik odstavců ze stran 21 a 22: *Tu uzřel náhle obě své známé z lesa vcházející do zahrady. Ulekl se strašně, tak propastně, tak ohromivě. A bylo mu, jak by i hudba zasažena, zaražena, poloztichla, jak by ledový jakýs dech přelétl všechny věci a lidi kol.*

Ženy braly se blíž. Sider nenacházel sílu, aby na ně hleděl. Usedly ke stolu, vzdálenému od něho asi dvanáct kroků.

Přicházel k sobě. Zase zářně vytryskla hudba do výše. A zahleděl se do jejich tváří.

Byly si vzdáleně záhadně podobny. Něco chvějně jemného, démonicky éterického obestíralo obě bledé tváře, něco, co na jiné ženské tváři dosud neviděl. Ale z obličejů dámy mladší v modrém šatě zíralo to, dulo to nepřirovnatelně silněji... Byla asi dvacítiletá, vysoká, štíhlá. Krásná? Příliš mrazivě čišelo něco z rysů příliš bledých, hubených, ale nejklasičtější zformovaných; dravčích a přece láskyplných; hrůzných duchovou strašidelností stejně jako divokostí a jako i - nelidskou, nadlidskou něhou. Snad byla více než krásná, - tedy obyčejnému oku nekrásná; každá prevelká krása je setmělá svým přílišným leskem.

Ale všechna zázračná zvláštnost obličejů toho nestačila k vysvětlení ohromujícího strašidelného dojmu - - Nehleděly naň a zdálo se, že nevěnují pozornosti ani ostatnímu okolí. A bylo patrné, že dáma v červeném jeví na své tváři stálý zmatek, ba strach.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Tamtéž, 50.

⁸² Tamtéž.

V těchto odstavcích se dozvídáme informace všech druhů. Objektivní vědomosti zastupuje popis situace a vzhledu obou dam, jejich ošacení a figur. Subjektivní jsou potom dojmy reflektora Sidera, spojení typu „něco chvějně jemného, démonicky éterického obestíralo obě bledé tváře, něco, co na jiné ženské tváři dosud neviděl“, nebo „Krásná? Příliš mrazivě čišelo něco z rysů příliš bledých, hubených [...] dravčích a přece láskyplných [...] Snad byla více než krásná, – tedy obyčejnému oku nekrásná.“ *Rozsah* se blíží spíše internímu pohledu, dostává se nám popisu velkého množství myšlenek hlavní postavy. *Hloubka* informací je někde mezi oběma limitami, Sider vnímá zevnějšek dam, ale usuzuje dle něj i na jejich vlastnosti: rysy „dravčí“ i „láskyplné“, „duchovost“ i „divokost“, „nadlidská něha“.

Dále vymezuje Todorov ještě dvě kategorie stanovující poddruhy pohledů: 1) opozice jedinečnosti a mnohosti, 2) opozice stálosti a variability. Každá z předchozích kategorií tak může být upravena podle těchto parametrů, např. vidění zevnitř jediné postavy znamená vnitřní fokalizaci (subjektivní *ich*-formu), nebo vidění zevnitř všech postav signalizuje vševědoucího vypravěče. Také můžeme děj sledovat z vnitřku postav po celý příběh nebo jen po jeho část atd.⁸³

Informace získané o fikčním univerzu mohou být dále přítomné nebo nepřítomné a pravdivé nebo nepravdivé. Nepravdivost nějaké informace samozřejmě automaticky neznamená omyl autora, může být jen součástí jeho vypravěčské strategie, neboli „*zastíracího manévru (dissimulation)*“⁸⁴. Stejně tak nepřítomnost nebo vynechání nějaké informace může být autorským záměrem (např. informace o totožnosti vraha v detektivních prózách).

Poslední kategorie je dle Todorova trochu okrajová. Jde o *hodnocení (appréciation)* událostí příběhu nebo jeho části, která může a nemusí obsahovat morální soud, přičemž absence tohoto soudu je stejně příznačná jako jeho přítomnost. „Tak jako čtenář není povinován respektovat ‚externí‘ pohled a může si z textu odvodit zcela rozdílný ‚vnitřek‘, může v tomto případě nepřijmout etické a estetické soudy inherentní pohledu.“⁸⁵

Konečně Todorov také konstatuje, že v moderní literatuře existuje směr, který nám už nepředkládá k recepci nějakou fikci, ale zůstává pouhým diskursem, jenž se

⁸³ Todorov 2000, 51.

⁸⁴ Todorov 2000, 52.

⁸⁵ Tamtéž, 53.

neustále vrací sám k sobě, jsou to texty bez pohledu⁸⁶. Funkce pohledů na sebe berou *rejstříky (registres)* promluvy – „Tomuto pojmu (rejstříky promluvy) se blíží některá užití slova ‚styl‘“⁸⁷. Příklad takového textu, který je psaním o psaní, antiiluzivním, zkoumajícím možnosti jazyka samotného, je v české literatuře próza Věry Linhartové *Dům daleko*.

Celý problém fokalizace systémově formuloval Gérard Genette⁸⁸ položením dvou otázek: Kdo mluví? a Kdo vidí? Nahrazuje termín *úhel pohledu* termínem *fokalizace*. Podle něj je lepší než otázka Kdo vidí? otázka Kdo vnímá? nebo Kde je střed vnímání? Problematiky postavy se dotýká vymezením tří druhů fokalizace: *nulové* (vševědoucí vypravěč – pohled odjinud), *interní* (vyprávění s úhlem pohledu – pohled zevnitř) a *externí* (objektivní technika – pohled odjinud). Genettova teorie je jednoznačně nejodkazovanější, ale také nejkritizovanější. Podle jejích oponentů nepokrývá jeho systém celou strukturu problematiky vztahů mezi vypravěči, postavami, výpověďmi, úhly pohledu a perspektivy.

Franz Karl Stanzel ve své knize *Teorie vyprávění* rozlišuje při své analýze typických vyprávěcích situací (VS) na binární opozici založené (tzn. umožňující mnohé modifikace určité ideální, základní formy) složky *osoby*, *perspektivy* a *modu*.

První složka, *modus*, je obsažena v otázce Kdo vidí?, tedy vypravěč, který může být jak samostatnou „viditelnou“ osobou, tak osobou „neviditelnou“ skrytou za vyprávěním⁸⁹. Na tomto základě vzniká opozice mezi *vyprávěním* (zprostředkované osobním vypravěčem) a *zobrazením* (odrazem fiktivních skutečností ve vědomí jedné z postav, tedy *reflektorem*).

Složka *osoby* je vyjádřena opozicí *identičnost a neidentičnost* „existenciálních oblastí vypravěče a postav“⁹⁰, jinými slovy, pokud stojí vypravěč mimo fikční svět (nepatří do něj), jde o vyprávění ve 3. osobě (klasicky *er-formové*), pokud je součástí fikčního světa, tedy jednou z postav, jde o vyprávění v 1. osobě (klasicky *ich-formové*).

Perspektiva se zabývá způsobem recepcce zobrazované fikční skutečnosti čtenářem. Opozici zde tvoří hledisko umístěné uvnitř příběhu, tedy v postavě aktivně zasahující do děje (*vnitřní perspektiva*), a hledisko spočívající ve vypravěči (referentu)

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž, 32.

⁸⁸ Viz Fořt 2008, 45-47.

⁸⁹ Stanzel 1980, 65.

⁹⁰ Tamtéž, 66.

stojícím mimo děj, nezúčastněném, neaktivním pozorovateli (*vnější perspektiva*)⁹¹. Konstitutivním prvkem *perspektivy* je tedy míra angažovanosti vypravěče (referenta) na ději, kdežto u *osoby* je to „míra identity“ místa existence postav-nositelů děje a postavy zprostředkovatele (ať už vypravěče nebo reflektora)⁹².

Tak např. v případě Komenského *Labyrintu světa a ráje srdce* by byla hlavní postava nositelem děje jen zřídka, a to ve vzácných případech, kdy aktivně zasahuje do děje (např. v paláci Moudrosti nebo když se rozhodne navrátit do „ráje svého srdce“). V těchto chvílích se v ní zároveň nachází i hledisko vyprávění, nicméně po většinu příběhu zastává pozici reflektora a zprostředkovatele děje.

Fokalizace samozřejmě nemusí být po celý příběh stejná, v moderní literatuře se velmi často využívá postup, kdy nám autor předkládá příběh z pohledu více postav. Tak se v Kunderově *Valčíku na rozloučenou* neustále střídají a my sledujeme příběh z pohledu více postav. V první kapitole začíná vyprávění z pohledu Růženy, která váhá s telefonátem Klímovi, aby mu oznámila, že je nejspíš těhotná. Kapitola končí dialogem mezi Růženou a jejími kolegyněmi:

„Měla bys mu zavolat domů,“ říká hubená zlomyslně a všechny tři se rozesmály. Když smích utichl, Růžena řekla: „Znám číslo do toho divadýlka.“

A na další straně pokračuje takto:

To byl strašný rozhovor. Už když uslyšel v telefonu její hlas, lekl se.

Měl vždycky strach z žen, i když mu to žádné nevěřily a považovaly to tvrzení jen za koketní žert.

„Jak se máš?“ zeptal se.

„Ne moc dobře,“ odpověděla.

„Jak to?“

„Potřebovala bych s tebou mluvit,“ řekla pateticky.

Přesně tento patetický tón už několik let s hrůzou očekával.

„Ano,“ řekl stísněným hlasem.

Opakovala: „Moc bych s tebou potřebovala mluvit.“

„Co se stalo?“

„Jsem jiná, než jakou jsi mě poznal.“

Nemohl vůbec mluvit. Teprve po chvíli řekl znovu: „Jak to?“

„Už jsem to šest týdnů nedostala.“

⁹¹ Tamtéž, 67.

⁹² Tamtéž.

Sledujeme tedy další vývoj děje z pohledu Klímy. Takto se pohledy (nejen těchto dvou postav, ale i několika dalších) střídají po celý příběh.

Na těchto třech složkách (*modus, osoba, perspektiva*) se konstituují typické vyprávěcí situace⁹³. Na základě dominance jedné limity těchto tří opozic vymezuje Stanzel tři základní vyprávěcí situace (s nekonečnými možnostmi modifikace): autorská VS (dominuje *vnější perspektiva*, sekundárními charakteristikami jsou *neidentičnost* existenciálních oblastí vypravěče a postav a *vypravěč*), VS v 1. osobě (dominuje *identičnost* existenciálních oblastí vypravěče, sekundárními charakteristikami jsou *vnitřní perspektiva* a *vypravěč*) a personální VS (dominuje *modus reflektora*, sekundárními charakteristikami jsou *neidentičnost* existenciálních oblastí vypravěče a postav a *vnitřní perspektiva*)⁹⁴.

Jako příklady typických vyprávěcích situací mohu uvést díla, na která odkazují na jiných místech této práce. Autorská VS se vytváří např. v již citovaných pohádkách z Erbenovy sbírky (podkapitola 4.4), personální VS pak ve výše zmíněných *Slavné Nemesis* Ladislava Klímy a *Valčíku na rozloučenou* Milana Kundery (kde figuruje reflektorů několik), a konečně VS 1. osoby v Komenského *Labyrintu světa a ráji srdce*, jenž není jinde v celé práci alespoň úryvkem citován, takže to na tomto místě napravím: *Vtom pohledím, a aj, Smrt šípy svými některé zporáží a zporáží, a pouta hned se každému rozsmekla. I přál sem jim toho: mysle, že sobě toho i oni přejí a z toho vysvobození srdečně se radovati budou. Ale aj, on každý teměř v pláč a kvílení, jakéhož sem jinde v světě sotvá slyšel, se vydávali, rukama lomíc a příhody své toužíc. O těchť, kteréž sem prvé pokojné spolu spatřil, rozuměl sem, že jich opravdu jednoho po druhém teskno; o druhých pak myslil sem: Tak se to oni pro lidi stavějí; než budouť se uměti káti, slíbil bych, a jiným, jak se pout vystříhati, raditi.*⁹⁵

K problému fokalizace přispěl ještě Seymour Chatman⁹⁶ svými pojmy *názor* a *filtr*. Jako *názor* definuje různé druhy vypravěčových postojů k narativu (explicitně vyjádřený *názor* nazývá *komentovaným soudem*), *filtr* je pro něj rejstříkem mentálních aktivit zakoušených postavami, zprostředkující funkce jejich vědomí. Chatman také obhájí návrat k termínu *hledisko* namísto užívání termínu fokalizace, ale za podstatnější považuje, aby literární teorie striktně rozlišila dva termíny pro dva odlišné aktéry narativu, postavu a vypravěče.

⁹³ Stanzel 1980, 69.

⁹⁴ Tamtéž, 74-75.

⁹⁵ Komenský 1958, 34.

⁹⁶ Viz Fořt 2008, 50-52.

6. Charakterizace postavy

Postava je v textu charakterizována buď na základě přímé definice (to, co je nám o postavě řečeno, obecná vlastnost takto získaných atributů postav je *statičnost*⁹⁷), nebo tzv. nepřímou prezentací (jak postava koná). „Způsoby nepřímé reprezentace postavy jsou založeny v rozmanitých a často se i vzájemně prolínajících narativních realizacích, které obsahují různě hluboké vrstvy implicitních významů – od vzhledu postavy k jejím činům a promluvám“⁹⁸. K hlavním charakteristikám postavy patří její vzhled, jednání, promluva, narativní vědomí a její vlastní jméno.

Vzhled postavy je nejběžněji vystihnout popisem, přímo odděluje postavu od ostatních entit i okolí a tím napomáhá její identifikaci⁹⁹. Při kódování a dekódování vzhledu postav hrají velkou roli jisté zažití stereotypy (nejen literární) a dané typologie, díky kterým můžeme odvodit jisté zobecněné vlastnosti určitých typů postav¹⁰⁰. Např. zlá čarodějnice mívá bradavici na nose a je vůbec ošklivá, ošklivost zevnějšku tedy třeba v pohádkách často ukazuje i na ošklivost charakteru. Důležité také je, jak se sami postavy staví ke svému vzhledu a jak jeho případná změna ovlivňuje vztahy mezi postavami¹⁰¹. Nejobsáhlejší popis vzhledu najdeme v realisticky zaměřené próze. Tak třeba vypravěč v povídce *Sudička* Ignáce Herrmanna charakterizuje postavu trafikantky takto:

Neboť co jsem spatřil za pultem, zahrnalo mi na chvíli chuť ke kuřbě vzácných našich erárních smotků, a nejen to: divil jsem se, že nepadám v mrákotách, že nejsem uštknut.

Stála tam ženština jak rohatina, špičatá kolem dokola. Ze zvadlého, žlutého, vráscitého obličejce vyzíralo dvě bazilišcích očí - očí, jakých jsem posud neviděl. Tak bodavých, jedovatých očí - o nichž jsem byl přesvědčen, že již jejich pohledem musí naskakovati na těle zhlédnutého nešťastníka puchýře.

Kolem fialových, tenkých, širokých úst táhly se od nosu hluboké rýhy, vyznačující neobyčejnou jízlivost. Brada byla obrostlá šedým chmýřím, žluté, lesklé, ohybné čelo bylo pokryto hnědými skvrnami. Laloky odstávajících uší prodlužovaly se tíhou ohromných náušnic. Krk se drze pyšnil velkým voletem a netvárná hrud' byla

⁹⁷ Tamtéž, 65.

⁹⁸ Tamtéž, 66.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ Fořt 2008, 67.

obejzta korzetem úmyslně velikým. Ale tento korzet byl dutý. O pult se opíraly dlouhé, kloubnaté, chrastivé prsty.

Stáří této odstrašující bytosti nemohl jsem odhadnouti, ale tak mimoděk počítal jsem na sta let.

Prchal jsem, prchal a schmul jsem úzkostí, zdali za mnou strašlivý ten zjev neletí. Byl jsem přesvědčen, že pod ošumělým atlasovým životem hrozná té ženy jsou na zádech složena křídla, podobná netopýřím, ale strašlivě veliká, s blanami chřestivými a s pěti d'ábelskými drápy.

Ve srovnání s tím, jak je např. představen sluha Joseph v románu Emily Brontëové, na první pohled vynikne detailnost popisu u Herrmanna: *Joseph byl starší, přesněji řečeno starý muž, možná velice starý, i když v plné síle a šlachovitý.*¹⁰²

Jednání je nejspíš nejdůležitější ze zdrojů získávání nepřímých, implicitních informací o postavě¹⁰³. Poukazuje na morální vlastnosti postav, jejich ideje, názory, postoje, city, motivace a jejich vztah ke svému okolí. Jednání také demonstruje vývoj postav. Na základě těchto vědomostí a svých zkušeností čtenář interpretuje postavu, odhaluje její motivace a může odhadovat její další činy.

Se svými promluvami se postavy zásadně podílejí na vytváření fikčního světa. Promluvy se také podílejí na konstituci postav, a to ve dvou úrovních: jednak je stylistické znaky jejich promluv zařazují do společenských pozic ve světě, který obývají a vydělují je tak od jejich okolí, jednak se promluvy také podílejí na čtenářské interpretaci postav a taktéž podléhají jisté konvenci¹⁰⁴.

Jako narativní vědomí se označují vlastní mentální modely fikčních postav, je to „způsob prezentace já v narativu“¹⁰⁵.

Vlastní jméno postavy má především referenční význam, odkazuje k vlastnostem postavy, které ji přisoudil čtenář během procesu čtení¹⁰⁶. „Právě jeho přítomnost a opakování postavu nejpřímočařeji sbližuje s motivem a svými případnými významy ukazuje, lépe než jiné prvky této prezentace, její sepětí s lexikální složkou díla.“¹⁰⁷ Ve chvíli, kdy je postava pojmenována, je se svým jménem trvale spjata. K pojmenované postavě můžeme odkazovat jako k určité množině rysů, která se během

¹⁰² Brontëová 2011, 22; značnou roli samozřejmě hraje také postavení obou postav v systému postav hlavních a vedlejších, zde hrají každá úplně opačnou úlohu.

¹⁰³ Viz Fořt 2008, 67.

¹⁰⁴ Viz Fořt 2008, 68-70.

¹⁰⁵ Tamtéž, 70.

¹⁰⁶ Tamtéž, 72-74.

¹⁰⁷ Hodrová 2001, 525.

čtení proměňuje a zpřesňuje. Vlastní jména mohou nést i významotvornou funkci, a to v tom případě, kdy jméno označuje reálně žijící postavu nebo postavu z jiného fikčního světa¹⁰⁸. Tím jména postav dávají do souvislosti narativní světy a svět skutečný, potažmo jiným světem narativním.

Ke způsobům zobrazení postavy v díle a jeho historickým proměnám se vyjadřuje i Daniela Hodrová ve svém obsáhlém díle *...na okraji chaosu...* Postava podle její definice „představuje takový prvek literárního díla epického a dramatického, který prostupuje všechny jeho roviny či složky a zřetelněji než jiné jeho prvky ukazuje jejich propojenost“¹⁰⁹. Postava je tvořena dynamickým komplexem slovních motivů, který je v textu realizován určitým souborem jednotek, z nichž některé se objeví obvykle jen jednou (popis vzhledu), jiné se stále opakují (jméno), jiné se obměňují nebo nahrazují (myšlenky a pocity postav)¹¹⁰. Tím naráží na dynamickou podstatu postavy, která je dána hlavně tím, že se výše zmíněný soubor motivů realizuje v textu různými způsoby, nejdůležitější přitom jsou 1) promluva vypravěče o postavě, její přímá charakteristika a jméno, popis jednání, 2) dialogy a výroky jiných postav o této postavě, 3) monology „vnější“ a „vnitřní“ a 4) scénické poznámky v dramatu a výjimečně i próze¹¹¹.

Důsledně se tímto způsobem reprezentuje postava pouze v umění realistickém, navíc i zde v různé šíři v závislosti na postavení dané entity v systému postav hlavních a vedlejších¹¹². Jednotlivé způsoby reprezentace postavy se v textu používají s různou frekvencí, např. zmínky jiných postav o postavě jsou oproti ostatním způsobům méně časté, přesto mohou být důležité, někdy totiž postavy existují pouze ve výrocích jiných postav¹¹³, jako třeba postava revizora v Gogolově slavném dramatu – o revizorovi se jen mluví, poté za něj ostatní považují úředníka Chlestakova, kterému se zalíbí podbízivé jednání ostatních vůči jeho osobě, nakonec je však podvod prozrazen a je ohlášen příjezd skutečného revizora.

Jednotlivé způsoby prezentace postavy se samozřejmě užívají různou měrou v různých obdobích a uměleckých směrech – v realismu dosahuje maxima do té doby stoupající tendence po zobrazování zevnějšku postav a poté zase klesá, ve 20. století se

¹⁰⁸ Fořt 2008, 73.

¹⁰⁹ Hodrová 2001, 519.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Hodrová 2001, 519.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Tamtéž, 520.

naopak čtenáři dostává spousta informací o vnitřním životě postavy a zobrazení zevnějšku oproti tomu často mizí atd.¹¹⁴.

Existují postavy, jejichž zevnějšek vypravěč nepopsal nebo tak učinil jen velmi schematicky a jejichž podobu si čtenář často dotváří až na základě filmového zpracování daného díla. Typickým příkladem z naší literatury je postava Švejka, které získala nejen filmovou (herec Rudolf Hrušínský), ale také výtvarnou podobu od Josefa Lady.¹¹⁵

Způsob prezentace postavy se liší také v závislosti na jejím postavení v systému postav. Hlavní postavy jsou popisovány podrobněji, vedlejší jsou naproti tomu schematické, neindividualizované, často „bez nitra“ nebo i fyzického vzhledu či jména. V moderní literatuře je samozřejmě absence vzhledu nebo jména běžná i pro postavy hlavní¹¹⁶.

Pojetí realistické postavy bylo také reakcí na málo uvěřitelnou koncepci postavy klasicistní a romantické – zde je postava nevýrazně odlišená od ostatních postav a její prezentace se opírá o všemožná klišé (stereotypní a vágní popis zevnějšku, žánrově stereotypní vlastnosti postav atd.)¹¹⁷

Za jeden ze základních znaků moderního epického stylu se považuje prolínání řeči postav a řeči vypravěče. Postavy přestávají být charakterizovány svou řečí, dynamizují se spolu s vyprávěním. V literatuře 20. století se také velmi rozšířilo užívání vnitřního monologu jako jednoho ze způsobů představení niterného života postavy. Realistická postava nebyla ve 20. století zdaleka překonána, stále zůstává v některých žánrech především masové literatury¹¹⁸.

Dále se Hodrová vyjadřuje k problematice typu a charakteru. Tyto pojmy podle ní shrnují předrealistické a realistické pojetí postavy v literatuře. V klasicistní literatuře měl charakter dvě esenciální vlastnosti: jednotu a stabilitu. V romantické a realistické literatuře se oproti tomu klade důraz na plnost a životnost charakteru, aby byl stabilní v proměnách. V moderním románu pozbyl hrdina totality, typickým se stal hrdina problémový a obtížně uchopitelný, u nějž sledujeme příběh nalézání sebe samého¹¹⁹.

Pojem typ má podle ní dva významy: jednak znamená konstantní postavu, jednak jako „variantu charakteru se zdůrazněnou sociálně reprezentativní funkcí“ –

¹¹⁴ Tamtéž, 524.

¹¹⁵ Tamtéž, 523.

¹¹⁶ Tamtéž, 524.

¹¹⁷ Tamtéž, 526-527.

¹¹⁸ Hodrová 2001, 529; 531.

¹¹⁹ Tamtéž, 532-533.

v tomto významu je typ určitým reprezentantem své doby, sociální skupiny, svého okolí, je nositelem typických vlastností této skupiny (někdy se užívá označení „hrdina naší doby“). Reprezentativnost takové postavy jde na úkor její individuality¹²⁰.

Shrnuto citátem: „Postava v našem pojetí je tedy na jedné straně vždy nějakým způsobem (i zdánlivě nulovým) reflektuje okolní svět, sociální normy a role, dobovou a žánrovou koncepci člověka, ale na druhé straně tento fakt nevyklučuje, že postava současně představuje dynamický prvek se syžetově-kompoziční funkcí, prvek vstupující do nejrůznějších vztahů s jinými složkami textu“¹²¹.

7. Typy a typologie literárních postav

Již v roce 1927 rozeznával E. M. Forster různý stupeň „plnosti postav“. Rozlišoval „ploché“ a „oblé“ postavy. Ploché postavy se během děje nerozvíjejí a jsou založené pouze na jedné vlastnosti, oblé mají vlastností více a podléhají vývoji během děje¹²².

V případě již dříve zmíněného *Labyrintu světa a ráje srdce* vystupují tyto postavy: poutník/vypravěč/sám Komenský (jak podle Doležela dokládají některé události z knihy, které mají bezpochyby silnou autobiografickou povahu – např. neúspěšná kariéra „duchovníka“), Všudybud, Mámení, Moudrost/Marnost a její sluhové, Šalomoun a jeho druhové, všemožní obyvatelé Labyrintu a v neposlední řadě Kristus (v případě Greimasovy teorie aktantů by k postavám jako acteuery přibyla i uzda a brýle mámení, stejně jako jejich alternativy, které poutníkovi daruje Kristus, nicméně pro tuto danou aplikaci jsou irelevantní).

Jako ploché postavy můžeme tedy charakterizovat především všemožné obyvatele Labyrintu (počítaje i sluhy královny a Šalomounovi druhy), kteří pouze pomáhají tvořit prostředí příběhu a žádnému vývoji nepodléhají. Dále postavy poutníkových průvodců, i když jak bylo řečeno výše, postava Všudybuda podléhá v příběhu určitému vývoji, podle mého názoru ve chvíli, kdy se z průvodce stává zrádce poutníka, který jej udá královně Moudrosti. Královna je v příběhu jmenována jmény

¹²⁰ Tamtéž, 533.

¹²¹ Tamtéž, 541.

¹²² Viz Rimmon-Kenanová 2001, 48; Fořt 2008, 19.

Moudrost a Marnost, nicméně se podle mého jedná o různá pojmenování téže vlastnosti, takže postavu královny řadím také k typu plochých postav.

Zbývající postavy poutníka, Šalomouna a Krista jsou tedy oblé. U poutníka jakožto hlavní postavy o jeho „oblosti“ není sporu, Šalomoun je oblá postava z toho důvodu, že „je alegorickým zástupcem poutníka v pokusu o nápravu světa ‚zevnitř‘“¹²³. Z toho vyplývá, že musí mít také všechny poutníkovi vlastnosti. Kristus jakožto opak veškerých špatností světa a poutníkův nový průvodce a přítel je taktéž nepochybně postava oblá, i když jako jediný ze zde uvedených postav nepodléhá vývoji (poutníkův vývoj spočívá v prozření, že co hledal ve světě, najde u Krista ve svém srdci; Šalomounův vývoj spočívá v uvědomění si, že svět je nenapravitelný).

Podle Rimmon-Kenanové má Forsterovo rozlišení přes svou přínosnost a význam také tři zásadní nedostatky: 1) termín „plochý“ naznačuje něco dvourozměrného, bez hloubky a „života“, přesto mnohé ploché postavy jsou pocíťovány jako velice „živé“ a vytvářejí dojem hloubky¹²⁴; 2) „Tato dichotomie je velice reduktivní, ruší stupně a nuance, jež nacházíme v samotných dílech narativní fikce“¹²⁵; 3) vypadá to, že Forster mísí dvě různá kritéria, která se ne vždy překrývají, protože existují postavy, jež jsou jednoduché, ale rozvíjejí se (např. alegorický Všudybyl v Komenského *Labyrintu světa a Ráji srdce*), nebo je naopak statické postavě dodána složitost (např. Kristus opět z *Labyrintu světa a ráje srdce*, viz výše)¹²⁶.

Dále zmiňuje Ewenův návrh, v němž vyzval ke klasifikaci postav jakožto bodů na pomyslné ose namísto nějaké úplné a přesné kategorie, abychom nemuseli postavy příliš zjednodušovat. Rozlišuje tyto tři druhy kontinua či osy: složitost, rozvoj, průnik do „vnitřního života“¹²⁷.

Osu *složitosti* lemují z jedné strany postavy vystavěné na jediném rysu nebo na jednom dominantním rysu doplněného několika rysy sekundárními (alegorické postavy, karikatury a typové postavy), z opačné strany složité postavy. Mezi těmito dvěma body existuje samozřejmě nekonečné množství stupňů složitosti. Alegorické postavy, karikatury a typové postavy jsou také postavy statické (bez vývoje), na ose *rozvoje* tedy také patří až na pomyslnou limitu¹²⁸.

¹²³ Doležel 1993, 77.

¹²⁴ Rimmon-Kenanová 2001, 48.

¹²⁵ Rimmon-Kenanová 2001, 48.

¹²⁶ Tamtéž.

¹²⁷ Tamtéž, 49.

¹²⁸ Tamtéž.

Na jeden konec osy *rozvoje* patří postavy bez rozvoje, které jsou často postavami vedlejšími plnicími funkcí přesahující samotnou postavu – např. představují společenské prostředí příběhu¹²⁹. Na druhém konci osy stojí postavy plně rozvinuté, přičemž ne vždy text tento vývoj sleduje, někdy je v textu pouze konstatován¹³⁰.

Třetí osa se táhne od postav, jejichž vědomí vypravěč předvádí „zevnitř“, k postavám, které jsou popisovány pouze z vnějšku a jejichž mysl tedy není vůbec nahlížena¹³¹.

Typologie postav se dostává do souvislosti také s genologií a také různá literární období mají své typické hrdiny (např. postava romantického rozervance).

Podle Chatmana jedinou teorií, která přestála debaty literárních teoretiků, je Forsterovo rozlišení postav „plochých“ (mají jediný rys a jejich chování je vysoce předvídatelné) a „plastických“ (jsou nositeli velkého množství rysů a jejich jednání nelze předvídat)¹³². Právě plastické postavy fungují jako otevřené konstrukty (viz podkapitola 4.3) a z velkého množství nakupených rysů, jimiž oplývají, plyne jejich obtížná uchopitelnost. V naznačování klíčových skutečností je zručný film, který nedovoluje hluboké psychologické ponory do nitro postav, lze se jim vyhnout ale i v literatuře pomocí znejasňujícího diskursu¹³³.

U neukončené, neuzavřené postavy uvažujeme nejen o přítomných rysech, ale i na budoucí jednání, a to i za hranici samotného díla¹³⁴. Jak píše Chatman o něco níže, souvisí tyto úvahy s poptávkou veřejnosti po pokračováních a seriálech, jde o to prodloužit iluzi díla a zjistit, jak se postavám daří po skončení zobrazeného příběhu¹³⁵.

V souvislosti s Forsterovým rozlišením plochých (nedynamických) a oblých (dynamických) postav rozlišuje Daniela Hodrová postavy-definice a postavy-hypotézy. Postavy-definice bez ohledu na to, kolik toho o nich víme, neobsahují nic nezjeveného, jsou bez tajemství, kdežto postavy-hypotézy jsou neurčité a neurčené, vždy existuje nějaké tajemství, o němž víme, že jej neznáme (viz níže).

¹²⁹ Tamtéž; viz také podkapitola 4.4 a příklad postavy učedníka Pepka z Otčenáškovy novely *Romeo, Julie a tma*.

¹³⁰ Tamtéž.

¹³¹ Tamtéž, 49-50.

¹³² Chatman 2008, 137.

¹³³ Tamtéž, 138-139.

¹³⁴ Tamtéž, 139-140.

¹³⁵ Tamtéž, 140.

Podle Hodrové je postava jednak „souborem informací, dynamickou složkou textu“, ale také dynamickým znakem¹³⁶. Znakovost postavy je její konstantní charakteristikou, nezáleží na době ani žánru či typu (jak zjistili již formalisté). Postava funguje jako znak takto: „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 20. století, je tu přítomno pouze jako potenciální význam, který se čtenář pokouší nalézt ve své interpretaci“¹³⁷. Hodrová dále uvádí, že u tradičních realistických postav je nemožné, aby měly dvě postavy totéž signifiant, mají tedy i rozdílné signifié, tj. autorem co nejpevněji určený význam, který se přesto v různých interpretacích rozpadá. Z toho důvodu jsou vlastně i postavy-definice postavami-hypotézami, ale do těchto realistických děl autoři nevložit žádné signály k tomu, abychom jim takto rozuměli¹³⁸.

S otevřeností signifié postav-hypotéz často počítá už samotný autor, který ji často i tematizuje. Postava-hypotéza může odrážet různé významy nejen u čtenáře, ale i ostatních postav. Saussurovské dvojčlenné pojetí znaku jako jednotky označujícího a označovaného je vhodnější pro postavy-definice, jež do díla vstupují jako hotové konstrukty, kdežto paralelně se vyvíjející pojetí znaku Charlese Sanderse Peirce (které si Hodrová vykládá jako jednočlenné, ač se obvykle pokládá za trojčlenné), ve kterém je znak chápán jako pouhé označující, jehož označované se mění v závislosti na interpretaci vnímatele, se hodí pro postavy-hypotézy, jež znakovost „nabývají až v procesu semiózy textu a čtenářské interpretaci“¹³⁹.

Na rozdíl od pojmů charakter a jednota postavy (které se objevily až v novověku) je znakovost považována za její trvalou vlastnost¹⁴⁰.

Skutečnost, že se výjimečně už ve středověku vyskytovaly postavy-hypotézy, rozhodně neznamená nějaký plynulý posun od postavy-definice k postavě hypotéze. Tato tendence byla totiž razantně přerušena renesancí a především klasicismem, který požadoval jednotu a koherenci postavy¹⁴¹ (což jsou charakteristiky nespojitelné s postavou-hypotézou). Romány té doby byly především výchovné a dobrodružné,

¹³⁶ (Hodrová 2001, 545)

¹³⁷ (Hodrová 2001, 546)

¹³⁸ Tamtéž.

¹³⁹ Hodrová 2001, 546.

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ Nutno podotknout, že se tak dělo pouze ve vysokém umění, nízké žánry jako byla komedie, bajka a satira tato pravidla nedodržovaly (Tamtéž, 547).

z toho důvodu sice mohla být hypotetická postava výchozím stavem, ale konečným už nikoliv¹⁴².

Na klasicistní jednotu postavy razantně reagoval osvícensko-sentimentalistický a romantický román. Obraz člověka se tu jednak „karnevalizoval“ (tj. postava se snižovala, zdůrazňovali se její groteskní a dvojznačné vlastnosti), jednak se subjektivizovala, tedy byla oslabována její hranice mezi ní a autorem a také mezi ní a čtenářem. Oba procesy měli za úkol rozložit jednotnost postavy¹⁴³.

Poetika postavy se ani v tomto okamžiku nevyvíjela jednotně. Realistická próza se vrátila k postavě-definici v té podobě, kterou představuje takzvaný typ, ve kterém se zobecňují a zobrazují určité individuální a společenské rysy a u nějž vždy převládá obecnost nad jedinečností, ale i objektovost nad subjektivostí (autor si od postavy drží odstup, viz níže) a také ukončenost a jednota nad neukončeností a nejednotností. Tato postava-typ je přitom maximálně určena prostředky explicitními i implicitními¹⁴⁴.

Nově je postava nahlížena v symbolismu, který nově pojímá subjekt. Proměňuje se románový hrdina, významnou roli hraje jeho smyslový prožitek, duševní pohnutky a myšlenky. Tato proměna poznamenala i prózu realistickou, zde se vyostřilo napětí mezi postavou a prostředím jako objektem. Postava byla zbavována „pevných kontur, z plastické, jednající, plně determinované a celistvé postavy“ se stává spíše „silueta“, jejíž jednota a završenost se bortila v souboji s prostředím, které se začalo prosazovat jako zvláštní subjekt, jež ničí postavu-objekt¹⁴⁵.

Postava-definice se tedy na pozadí literatury 20. století mění v postavu-hypotézu. Hypotetizace rozhodně neznamená odklon od skutečnosti k výmyslu, „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“¹⁴⁶.

Obecně mířila postava k postavě-definici realistická literatura. Její krajní polohou je postava jako schematizovaný typ z alegorické tvorby. Schematizovaná postava je trochu jako papírová krabice: má sice pevné hrany svého typu, ale jinak je

¹⁴² Tamtéž, 547.

¹⁴³ Tamtéž, 547-548.

¹⁴⁴ Tamtéž, 548.

¹⁴⁵ Tamtéž; takto pracuje s postavou například Josef Karel Šlejhar v *Kuřeti melancholickovi*, kde vypravěč sleduje, jak malého sirotka (a paralelně i malé kuře) jeho bezcitné okolí utrýzní až k smrti (naturalistická distance vypravěče a postavy je sice zmírněna zjevným soucitem s utrpením obou umírajících, tak typickým pro český naturalismus, nicméně to je pro demonstraci tohoto typu postavy-definice/objektu vedlejší).

¹⁴⁶ Tamtéž, 522.

jen zosobněnou funkcí a nitro buď postrádá úplně, nebo má jen neindividualizované v rámci ustáleného typu (s těmi pracuje pokleslá literatura). Na druhé straně mohou být postavy-definice bohaté na individuální charakteristiku, tedy jedinečné, se kterými se můžeme setkat v realistické literatuře. Pro obé je podstatný jeden společný rys, a sice že jde o postavy bez tajemství, které nemají žádné nitro, které by bylo možné odhalovat (buď jsou prázdné, nebo je jejich nitro beze zbytku ukázáno vypravěčem). Jde však o značné zjednodušení, neboť jsou i realistické postavy, které inklinují spíš k hypotéze a to především tam, kde se uplatňuje vševědoucí vypravěč a sebeanalýza postav¹⁴⁷.

Pojetí postavy-definice a postavy-hypotézy je v díle realizováno především způsobem, jakým na postavu nahlíží autor – postava-hypotéza není nahlížena jako hotový celek přenesený do díla, ale jako torzo či silueta, které se objevuje v díle a jehož fragmentární podobu se pokouší autor v díle rekonstruovat (někdy to jen v rámci autorské strategie předstírá). Celek postavy se však i na konci díla kdesi ztrácí, autor se tak snaží uchopit proces myšlení postavy jako chaotický „v jeho procesuálnosti, v jeho stále unikající, neurčité a neúplné totalitě“¹⁴⁸.

Dokončenost postavy-definice demonstruje i skutečnost, že její chování lze v úplnosti předvídat, naopak k hypotetičnosti směřují postavy jednající zpravidla proti předpokladům psychologickým i tradičním literárním, neočekávaně, nemotivovaně¹⁴⁹.

U postav-definic se často vyskytují jména alegorická a neutrální, obyčejná. Ani u postavy-hypotézy nemusejí být sice jména v těsném vztahu k postavě (přesto je často součástí jejího významu), ale vyskytuje se u nich případ, který je u postavy-definice nemyslitelný, totiž postava beze jména, nebo takové, jejichž jméno je nahrazeno pouhou iniciálou (Kafkův K.), nebo se jméno mění během díla¹⁵⁰.

Součástí vnější charakteristiky postavy je i popis jejího zevnějšku, přičemž u postav-definic je popis jejich vzezření součástí uvedení takové postavy do děje, kdežto postavy-hypotézy jsou často popsány schematicky, minimálně nebo dokonce vůbec. Obecně řečeno, jak se z postavy-definice stávala postava-hypotéza, ztrácela dříve typické charakteristiky – jméno, tělo, tvář, oděv, povahu a charakter, minulost atd.¹⁵¹.

¹⁴⁷ Tamtéž, 555-556.

¹⁴⁸ Hodrová 2001, 556-557.

¹⁴⁹ Tamtéž, 557.

¹⁵⁰ Tamtéž, 558-559.

¹⁵¹ Tamtéž, 560-561.

Postava-definice je v díle nejčastěji charakterizována přímo vypravěčem, který pojmenovává její vlastnosti (aktivita čtenáře při interpretaci postavy je tedy minimální), kdežto postava-hypotéza bývá charakterizována nepřímými činy a myšlením¹⁵².

Postavy-definice se obvykle pohybují v relativně přesně vymezeném prostoru, jsou spjaty s „reálným“ nebo schematizovaným místem, naproti tomu postavy-hypotézy nebývají s prostorem spojeny tak pevně, časté je v dílech s těmito postavami i doznání vypravěče, že volba lokace příběhu je libovolná a v podstatě náhodná¹⁵³.

K typologickým protikladům definice a hypotézy vymezuje Hodrová ještě postavy-subjekty a proti nim postavy-objekty. Situace u postavy-definice se zdá značně jednodušší: jak píše Hodrová, postava-definice „táhne k subjektivitě v realistickém románu a k objektivitě v alegorických dílech, komediích dell'arte atd.“¹⁵⁴. A jak je to s postavami-hypotézami? V literatuře 20. století se zvýšila četnost tzv. problematizující postavy, která je charakterizována „výraznou subjektivitou a přitom inklinuje k postavě-hypotéze“¹⁵⁵. První výskyty těchto postav v literatuře jsou ale mnohem staršího data (rytíř zpronevěřující se svému poslání ve středověké literatuře, v realistických románech postavy cizinců)¹⁵⁶. Tyto silně individualizované a neschematické typy mají v narativu běžně úlohu „narušitele spořádaného světa“¹⁵⁷. Problematika postavy jako subjektu a objektu těsně souvisí s problematikou vypravěče: vypravěč a postava buď splývají či mají totožné hledisko, nebo jsou od sebe nepřekonatelně vzdáleni¹⁵⁸.

8. Postava na pozadí teorie fikčních světů

Základní otázka, kterou ve vztahu k postavám (přesněji fikčním entitám obecně) řeší teorie fikčních světů, se váže na problematiku jejich (ne)existence. Fikční entity oplývají specifickou podobou existence – neexistují sice v reálném světě, ale existují ve svém specifickém fikčním světě. Jejich tamní existenci lze doložit tím, že je můžeme

¹⁵² Tamtéž, 557.

¹⁵³ Tamtéž, 569.

¹⁵⁴ Tamtéž, 571.

¹⁵⁵ Tamtéž.

¹⁵⁶ Tamtéž.

¹⁵⁷ Tamtéž, 572.

¹⁵⁸ Tamtéž, 582.

z textu, z něhož vzešly, abstrahovat a odkazovat k nim¹⁵⁹. Dalším aspektem existence fikčních bytostí je jejich neúplnost. Tu potvrdil už Ingarden svou tezí o místech nedourčenosti v literárním díle. Podle Ingardena je každé literární dílo, tedy i jeho jednotlivé složky, v podstatě nehotové a textově ani nikdy dokončeno být nemůže¹⁶⁰. Z tohoto faktu, jak píše Ronenová, vyvstávají tři základní vlastnosti fikčních entit: 1) jsou neúplné, tedy nejsou nikdy beze zbytku určené, 2) mezery ve vědomostech o fikčních entitách nelze nikdy zcela zacelit a 3) tyto mezery si při četbě většinou ani neuvědomujeme¹⁶¹.

Nemožnost poznat fikční entity v úplnosti vyplývá z nepřítomnosti všech možných referentů v textu, ve vztahu k nimž by platily nebo naopak neplatily některé charakteristiky těchto entit, neboli spousta možných výpovědí o nich je nerozřešitelná¹⁶². Navíc jsou fikční entity produktem jazyka a jako takové nespecifikovatelné ve všech detailech¹⁶³.

Problémy neúplnosti fikčních entit a způsobu jejich existence spolu těsně souvisí. Filozofie se k nim staví různými způsoby, výklad mnohých literárních vědců je takový, že neúplnost pramení z přeměny entity v „objekt estetické úvahy“¹⁶⁴. Tvrdí jednak, že příběhem zamlčené skutečnosti jsou stejně podstatné jako ty zobrazené, jednak, že příběh nemusí podávat úplné, vyčerpávající množství informací, ale jen dostatečné pro to, aby bylo možné zaujmout správný postoj vůči konstruovanému světu příběhu. I přes svou neúplnost působí fikční světy na čtenáře dojmem úplnosti. Záleží potom na strategii autora, zda zdůrazní skutečnost, že jím tvořený svět je neúplný, nebo se pokusí tento „nedostatek“ překonat.¹⁶⁵

Ne všechny entity ve fikčních světech jsou stejně neúplné. Objevují se zde jak entity zcela smyšlené, tak ovšem i takové, které mají svůj protějšek v reálném světě. Fikční světy jsou takovýmito mísením běžně tvořené. Literární teorie se k těmto entitám staví dvěma naprosto rozlišnými způsoby: buď je staví na stejnou úroveň, nebo nikoliv¹⁶⁶. Tvzení, že např. literární protějšek Paříže je méně fikční než Lewisova Narnie nebo Tolkienova Středozemě (ke kterým se nevztahuje žádný reálný referent),

¹⁵⁹ Ronenová 2006, 129.

¹⁶⁰ Viz Tamtéž, 128.

¹⁶¹ Ronenová 2006, 128.

¹⁶² Na rozdíl od světa reálného, který se považuje za úplný a nedourčená místa v jeho reprezentaci lze zaplnit referováním k úplnému a skutečně realizovanému předmětu (Tamtéž, 136).

¹⁶³ Tamtéž, 130, 135.

¹⁶⁴ Tamtéž, 143.

¹⁶⁵ Tamtéž, 143-144.

¹⁶⁶ Tamtéž, 145-146.

však naráží na překážky několikerého druhu. Předně, pokud uznáme takové entity za jakési kusy aktuálního světa přeneseného do narativu (resp. za přímé referenty k reálným entitám), stane se pro nás v podstatě nemožným mluvit o fikčních světech jako o autonomních na světě aktuálním a tím může být zpochybněna fikčnost jakožto „všezahrnující strategie fikčních textů“¹⁶⁷. Dále se nabízí otázka, zda např. Flaubert a Stendhal ve svých románech odkazují ke stejnému reálnému místu, když každý konstruuje ve své próze Paříž značně odlišnou: Flaubert např. popisuje reálná místa, Stendhal nikoliv – pro něj je Paříž pouze symbolem jisté životní a společenské úrovně jejích obyvatel. Jméno Paříž tedy může pokaždé implikovat jiný soubor rysů a je tudíž na pováženou, jestli ve všech případech užití toto jméno odkazuje ke stejné reálné entitě¹⁶⁸. Navíc je problém v odlišení domácích, fikčních entit narativu a těch přistěhovalých z reality, především v případě, kdy je fikční entita opatřena smyšleným jménem a souborem rysů „jako ze života“, evokuje tudíž reálné místo nebo bytost¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Tamtéž, 148.

¹⁶⁸ Ronenová 2006, 150-151.

¹⁶⁹ Tamtéž, 152-153.

Závěr

Kategorie literární postavy prošla dlouhým vývojem. Nejčastěji je zkoumána ve třech osách – ve vztahu k ději, způsobu existence a komparativním studiem postav a z něj plynoucích typologií literárních postav.

Už od dob Aristotelových se vede spor o vztahu děje a postavy. Zatímco Aristoteles podřídil postavu ději, Forster učinil přesný opak. Svě zastánce mají obě pojetí – postavu podřizují ději hlavně strukturalisté ve svých konceptech narativních gramatik. Jak jsem ale ukázal na příkladech, aplikace jejich teorií na konkrétní text, který nespadá do žánru ruských lidových pohádek, ze kterého zmíněné přístupy vznikly, je velmi problematická.

Literární historie nám ukázala, že existují jak narativy, kterým dominuje děj, tak takové, které mají v centru pozornosti postavu. Nemá tudíž zřejmě smysl rozhodovat, zda je obecně postava ději nadřazena nebo podřizena. Uvedené přístupy by mohly fungovat spíše jako limity na ose vymezující vztah postavy a děje.

Literární teorie se zabývá dvěma přístupy k existenci postavy. Jeden, zvaný nejčastěji mimetický, tvrdí, že postavy jsou napodobeninami skutečných lidí, uvězněných v deskách knih (případně na prknech divadla či plátně kin). K jejich popsání používají především nástroje psychologie. Druhý, zvaný obvykle sémiotický, který zastávají hlavně strukturalisté, tvrdí, že postava je pouhým textovým konstruktem, jež mimo fikční svět narativu neexistuje, je interpretací textu pouze konstruována.

V práci jsem představil několik konstruktů postavy vybraných teoretiků. Aristoteles, první teoretik, který potvrdil existenci entity zvané postava, je dodnes sice odkazovaným autorem, nicméně jeho teorie povahokresby je považována za nevhodnou a překonanou.

Formalisté a strukturalisté ve svých teoriích redukovali postavu na účastníka děje. Předpokládají, že existují nepočetné sféry jednání, v nichž se pohybuje každá postava. Zajímá je tedy především jejich podíl na ději a vůbec se nezabývají psychologickou stránkou postav, což bývá některými jinými teoretiky považováno za nedostatek. Někteří však, jako například Barthes, svůj přístup později změnili.

Dalším představeným konceptem je Chatmanovo pojetí postavy jako paradigmatu rysů. Podle tohoto přístupu je postava nakupením rysů, které ji jsou v narativu přisouzeny. Postava je autonomní bytostí, nikoliv jen funkcí děje. Postava není živá, ale také neexistuje pouze na papíře. To dokládá poukázáním na fakt, že si

často pamatujeme postavy, aniž bychom si vybavili konkrétní slova, kterými jsou v textu realizovány.

Narativní gramatiky, vycházející z lingvistických systémů, se snaží postihnout základní pravidla, podle kterých jsou postavy tvořeny. Jak bylo ukázáno na příkladech, aplikace těchto konstruktů na konkrétní dílo je obtížná.

Fokalizace jako další narativní kategorie byla přiblížena v páté kapitole. Systémově ji formuloval Gérard Genette položením dvou otázek: Kdo mluví? a Kdo vidí? Nahrazuje termín *úhel pohledu* termínem *fokalizace*. Vymezuje tři druhy fokalizace: *nulovou* (vševědoucí vypravěč – pohled odjinud), *interní* (vyprávění s úhlem pohledu – pohled zevnitř) a *externí* (objektivní technika – pohled odjinud). Genettova teorie se stala tou nejodkazovanější, ale také nejkritizovanější.

Stanzel rozlišuje tři složky vyprávěcích situací (VS) *osobu, perspektivu a modus*. Každá z kategorií je konstituována dvěma limitami, které tvoří opozice: *vyprávění a zobrazení* (modus), *identičnost a neidentičnost* (osoba) a *vnitřní a vnější perspektiva* (perspektiva). Z dominance jedné limity nad dvěma jinými vyvstávají tři typické vyprávěcí situace: autorská VS (dominuje *vnější perspektiva*), VS v 1. osobě (dominuje *identičnost*) a personální VS (dominuje *reflektor*).

Postavy jsou v díle charakterizovány buď explicitně (přímo), nebo implicitně (nepřímo). K hlavním charakteristikám postavy patří její vzhled, jednání, promluva, narativní vědomí a její vlastní jméno. Jednotlivé způsoby prezentace postavy se užívají různou měrou v různých obdobích a uměleckých směrech.

Z typologií literárních postav jsem představil koncepty Daniely Hodrové, Josepha Ewena a Edwarda Morgana Forstera.

Hodrová vymezuje opozice postavy-definice/postavy-hypotézy a postavy-subjektu/postavy-objektu. Postavy-definice bez ohledu na to, kolik toho o nich víme, neobsahují nic nezjeveného, jsou bez tajemství, kdežto postavy-hypotézy jsou neurčité a neurčené, vždy existuje nějaké tajemství, o němž víme, že jej neznáme. Problematika postavy jako subjektu a objektu těsně souvisí s problematikou vypravěče: vypravěč a postava jsou buď od sebe maximálně distancování, nebo splývají.

Ewen navrhuje klasifikovat postavy jako body kontinua, a ne jako vyčerpávající kategorie, přičemž rozlišuje tři druhy osy: složitost, rozvoj a průnik do „vnitřního života“.

Forster rozlišuje stupeň „plnosti postav“. Dělí postavy na „ploché“ a „oblé“. Ploché postavy se během děje nerozvíjejí a mají obvykle pouze jednu vlastnost, oblé

mají vlastností více a podléhají vývoji během děje. Forsterova typologie je jedinou všeobecně přijímanou typologií postav.

Teorie fikčních světů nahlíží postavu především z hlediska jejího specifického druhu existence a s tím spojené neúplnosti. Tuto neúplnost ale nepovažuje za nedostatek narativních textů, protože jim nijak neubírá na estetické hodnotě, čtenář si totiž tato místa při četbě obvykle neuvědomuje a tak mu nijak nesnižují jeho požitek z ní.

Výčet literárněvědných přístupů ke kategorii postavy rozhodně není vyčerpávající a úplný, jedná se pouze o přehled nejdůležitějších mezníků ve vývoji pojetí postavy a vybraných konceptů některých významných literárních teoretiků, které jsou přístupné také v českém překladu. Jak již bylo zmíněno v úvodu práce, literární postava zůstává jedním z nejméně systematicky probádaných aspektů narativní teorie a dosud nebyla představena žádná systematická a nereduktivní teorie postavy.

Bibliografie

Primární literatura

- Otčenášek, Jan. *Romeo, Julie a tma*. Praha: Československý spisovatel, 1982.
- Komenský, Jan Amos. *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Naše vojsko, 1958.
- Erben, Karel Jaromír. *Sto prostonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních*. Praha: I. L. Kober, 1865.
- Kundera, Milan. *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis, 1997.
- Klíma, Ladislav. *Slavná Nemesis*. Praha: Nakladatelství & vydavatelství VOLVOX GLOBATOR, 1991.
- Brontëová, Emily. *Na větrné hůrce*. Praha: Československý spisovatel, 2011.
- Herrmann, Ignát. *Nedělní povídky*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

Sekundární literatura

- Aristoteles. *Poetika*. Praha: GRYPF, 1993.
- Barthes, Roland. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“ In: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Brno: Host, 2002. p. 9-43.
- Doležel, Lubomír. „Mimesis a možné světy“ In: *Česká literatura* 45/1997, č. 6, p. 600-624.
- Doležel, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- Fořt, Bohumil. *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
- Hodrová, Daniela. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000.
- Stanzel, Franz Karl. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.

Propp, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1970.

Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006.