

OBRANA IMPLIKOVANÉHO AUTORA

Ačkoli pojem „implikovaný autor“ se těší širokému uznání od té doby, co Wayne Booth publikoval *The Rhetoric of Fiction* (1961) naratologové nesouhlasí s jeho smyslem či dokonce *raison d'être*. Několik z nich odmítá rozdíl mezi reálným autorem a vypravěčem, jiní se podivují, proč by mezi ně měla být umístěna třetí, zdánlivě „duchová“ bytost.

Věřím, že naratologie - a obecně teorie textu - potřebuje implikovaného autora (a jeho protějšek implikovaného čtenáře) aby vysvětlila charakteristické znaky, které by jinak zůstaly nevysvětlené nebo vysvětlené nedostatečně. Implikovaný autor se děje přímo v samotné narativní fikci, jíž provází během celého čtení. Je zdrojem - v každém čtení - invence díla. Je taktéž místem *záměru* díla. Abych následoval W. K. Wimsatta a Monroea Beardsleyho užívám „záměr“ (intent) spíše než „intence“ (intention), když odkazuji k „celku“ díla nebo k „celkovému“ smyslu, což zahrnuje i jeho konotace, implikace, nevyslovené vzkazy.³ Pojetí implikovaného autora zabezpečuje proti zjednodušování skutečných vztahů čtenáře k textu a jejich redukování, jako to dělají některé kontextualistické teorie k jedné instanci obvyklé konverzační mezivýměny. Věřím, že každé čtení narativní fikce rekonstruuje její záměr a princip invence - *rekonstruuje*, ne *konstruuje*, protože textová konstrukce předchází každý individuální akt čtení. Ačkoli čtenářova responze a ostatní konstruktivistické teorie správně trvají na aktivní kvalitě čtenářova sdílení, což chápeme jako energetický a kreativní akt, čtenář může konstituovat jen jednu polovinu oné aktualizace.⁴ Tak musí existovat text, který by ho zaktivizoval. Je zvláštní, že tak sebevidentní princip potřebuje znovupotvrzení, ale běžné názorové klima nás nutí uvěřit, že je tomu tak. Protože existuje množství studií věnovaných implikovaným čtenářům, soustředím se na implikovaného autora a přijímám tvrzení, že první je zrcadlovým obrazem druhého.

Má obrana je přísně pragmatická, ne ontologická: otázka není, zda implikovaný autor *existuje*, ale co my *dostáváme* z nastolení takového konceptu.⁵ Co dostáváme je určité pojmenování a analyzování textuálního záměru narativních fikcí pod jednotlivým termínem, ale bez zázemí biografismu. To je zvláště důležité pro texty, které tvrdí jednu věc a vyplývá z nich jiná. Samozřejmě se to

může odehrát i v obvyčejné konverzaci: Mohu říci „Obdivuji vás“ takovým tónem, že to vyjádří opačný pocit. Pokud jsem zdrojem obou, předstíraného i reálného vzkazu, můj partner mě chápe jako jediného mluvčího doručujícího dvojité vzkaz. Ale předpokládejme, že vyprávím první osobě anekdotu tónem, který obvykle není můj vlastní a stává se zřejmé, že příběh je ironický, že „já“ konečně odpovědné za historku ji neschvaluje, ale spíše zesměšňuje svým předstíraným vyprávěním - „já“, jež reálné já zesměšňuje. V tomto okamžiku jsou zde zřejmí dva narativní činitelé: Já, které to vymyslelo, a vypravěč „já“, jehož hlas imituji. Ano, (můžete souhlasit), jsou zde dva činitelé, ale jeden z nich je zcela reálný, ne implikovaný. Přesně tak, ale publikované fikce jsou komplexnější než ústní anekdoty: reálný autor se stáhne z textu, jakmile je kniha vytištěna, prodána (film promítán, hra hrána). V textu *zůstávají* pouze principy invence a záměru. Rekonstruovány obecněstvem při každém čtení, projekci či představení, sdělují a kontrolují vypravěčovy vzkazy. A zaujmají odlišný řád či plánují existenci jinak než to činí vypravěč, dokonce i když tu není žádný rozdílný obsah mezi záměrem textu a vypravěčovou intencí. Ačkoli nemáme důvod věřit, že implikovaný autor nesouhlasí s vypravěčem, dejme tomu v *Těžkých dobách*, je zde dobrý důvod pro teorii, která by udržovala invenci a způsob podání oddělení jako textové principy.

Zdroj celé struktury významu narativního textu - nejen jeho tvrzení a denotace, ale taktéž jeho implikace, konotace a ideologické spojení - je implikovaný autor. Akt čtení textu, stejně tak konečná výměna mezi reálnými lidskými bytostmi, zahrnuje dva zprostředkující konstrukty: jeden v textu, jenž ho při každém čtení vynalézá (implikovaný autor) a druhý vně textu, který ho při každém čtení konstruuje (implikovaný čtenář). Dále, implikovaný autor není „hlas“: to znamená, bezprostřední zdroj způsobu podání textu. „Hlas“ náleží jedině vypravěči. (Implikovaný autor „Haircut“ Ringa Lardnera není jistě morálně tupý vypravěč příběhu holič Whitey.) Nacházíme paralelní rozdíly v jiných textových typech, například v Argumentu. Ve Swiftově „Modest Proposal“ jistě není implikovaný autor argumentátor. Nemůžeme si představit implikovaného autora traktátu schvalujícího vyřešení ekonomických problémů kanibalismem. A dělali bychom stejný předpoklad, i kdyby byl text anonymní: to jest, neměl by identifikovatelného reálného autora. Ale potřeba „implikovaného autora“ není limitována ironickými texty: i tam, kde není nepoměr mezi implikovaným autorovým záměrem a intencí

vypravěče nebo jiného mluvčího, je teoretický rozdíl hu zabezpečen, protože tyto dva termíny jednájí na jiných úrovni a zdrojích informace.

Nastolení implikovaného autora zapovídá ukvapené tvrzen že čtenář má skrze fiktivní text přímý přístup k reálným autorovy intencím a ideologii. Neodmítá existenci důležitých spojů me textovými a reálnými autorovými pohledy, ale odmítá zjednodušuj tvrzení, že čtenář je jaksi v přímé komunikaci s (1) reálným autorem (se všemi obtížnými otázkami, které tato myšlenka vzbuzuje) neb s (2) fiktivním mluvčím, pro kterého bychom pak mohli oddělit denotaci (co mluvčí říká) od konotace (co text míní), zvláště kde tyto liší? Jakkoli přitažlivé to může být v teorii, čtení textu jak mluveného aktu reálného autora je příliš zjednodušené, aby obsáhlo sémantickou komplexnost mnoha textů. Navzdory důležitému vlivu teorie mluveného aktu na textovou analýzu můžeme úspěšně analyzovat publikování fikce v termínech navrhuujících vysvětlit obyčejnou konverzaci. Fikce jsou komplexnější než takové výroky jako „Dosáhnete na sůl?“ (jejichž ilokuční síla kolísá v souladu s jejich užitím: žádost v kontextu, zaobalená otázka ohledně posluchačova fyzického stavu). V konverzaci posluchač může žádat zpětnou vazbu v přesně stanoveném mluvním aktu, otázkav se proto například v přesně označeném mluvním aktu: „znamená to, že chcete sůl nebo se mě ptáte, jak daleko dosáhnu?“ Ale čtenář se nemůže ptát autora na význam nebo sílu fikce. Jak doložil Roland Barthes, publikování fikce jsou „fixované“.⁶

Ve skutečnosti je mnoho okamžiků, kdy jsou reálné autorovy výroky ohledně významu textu odmítány kritiky jako zavádějící nebo naprosto špatné. Význam textu je nutně a navždy interpretován subjektivně. Jak jsme se opakovaně naučili v tomto věku hermeneutiky, otázka, co text míní (ne co „říká“), se radikálně různí od čtenáře ke čtenáři, od interpretativní komunity k interpretativní komunitě. Ve skutečnosti bychom mohli lépe mluvit o „podřízeném“ než o „implikovaném“ autorovi.⁷

Hermeneutické pozadí

Koncept implikovaného autorství vyplynul z debaty reflektující důležitost autorské intence v interpretaci. Ačkoli začala již před mnoha lety, není tato debata ukončena; je zde dokonce jakés opětné oživení požadavků na dominantní postavení reálného

autora v textuálním komplexu. Každá obrana implikovaného autorství závisí na pochopení dvou polárních pozic. Intencionalisté v tradici Goetheho, Carlylea, Croceho a J. E. Springarna argumentují, že interpretace mohou být podpořeny apelem na intence reálného autora. V primitivní verzi, „intence“ odkazují k autorovým *plánům* v okamžiku tvorby, co *zamýšlel* udělat. Poučenější intencionalisté jako je E. D. Hirsch mění smysl slova „zamýšlel“, které prý neznamena autorův psychický akt, ale „proces vědomí“; intence reálného autora zůstává stále jediným zdrojem „objektivní interpretace“. Bez svého autorského zakotvení se intencionalisté obávají, že by text byl posouván rozmarnými větry uměleckých směrů a osobních preferencí. Užívají termínů Gottloba Fregeho, Hirsch argumentuje, že každá sémantická hodnota jiná než reálný autorův záměr není „smysl“ textu (*Sinn*) ale jeho „význam“ (*Bedeutung*).⁸

A ještě krajnější intencionalista P. D. Juhl užívá tento argument, aby zamítl koncept implikovaného autora:

Jak vidíme příběh, situaci, nebo události prezentované v díle nebo to, co použijeme, aby bylo vyjádřeno nebo tím podsouváno, není determinováno naším obrazem tak zvaného implikovaného autora, ale spíše naším obrazem reálné, historické osoby. Jestliže literární dílo vyjadřuje nebo sděluje určitá tvrzení, potom - neboť tak budu argumentovat - je reálný autor svěřen pravdě takovýchto tvrzení a odpovídající víře; to jest, tvrzení vyjádřená či sdělená dílem jsou jím vyjadřována nebo sdělována a tudíž prisuzovatelná ne „implikovanému autorovi“, ale spíše reálnému, historickému autorovi.⁹

Antiintencionalisté jako je Monroe Beardsley odmítají důležitost originální autorské intence, argumentují, že interpretace by se mohla získávat pouze nebo přinejmenším hlavně ze samotného textu.¹⁰ Beardsleyho diskuse zůstává nejlepší diskusí o literární intenci. Táže se po interpretativní důležitosti psychologických stavů v (umělcově) mysli: co chtěl udělat, jak si představoval či projektoval práci předtím, než se do ní pustil, a během procesu tvorby. Podle něj biografický materiál zaopatřuje pouze nepřímý důkaz o tom, co je předmětem, a nepřímý důkaz je obvykle sekundární k důkazu „přímého ohledání předmětu.“¹¹

Antiintencionalismus nedokazuje, že studium konvencí a smyslů, jež převládaly během umělcova života, je neodpovídající nebo že kritika je zbloudilá, když po nich pátrá; abych dobře

interpretoval Bacha, musel bych vědět co možno nejvíce o tom, jak zněla hudba v jeho době. Abych interpretoval dobře Miliona, musel bych vědět co možno nejvíce o 17 stoletích křesťanství. Ani se nám antiintencionalisté nesnaží namluvit, že umělcovo stanovisko intencí v interpretaci není bráno v úvahu. Argumentují pouze proti relevantním tónům, které Bach mohl slyšet ve své *blavě*, nebo relevanci toho, co si Milton představoval, když skládal *Ztracený ráj* - pouze proti tomu, aby je *interpret* uvažoval: není žádné tajemství, že to biografie ani historie nesmí dělat.

Antiintencionalisté trvají na rozlišování mezi tím, co míní slova a co míní lidé. Texty obvykle pokračují v mínění, dlouho poté, co jejich autoři zemřeli. Autoři někdy míní jednu věc a jejich texty jinou. Beardsley cituje případ básně A. E. Housmana zvané „1887“: Frank Harris interpretoval báseň jako ironickou kritiku královny Viktorie, která s lehkým srdcem posílala mladé muže zemřít ve válce - ne neodůvodnitelná interpretace, daná obsahem ostatních Housmanových básní. Ale sám Housman odmítl ironický výklad „1887“. Podobně Saul Bellow si nedávno stěžoval, že někteří čtenáři špatně chápou komický záměr *Herzoga* ukázat jaké obtíže způsobily hrdinovi oběti „vyššímu vzdělání“. ¹² Intencionalisté by museli zdůvodnit, že „1887“ není ironické a *Herzog* je komický, protože jejich autoři to tak tvrdí. Antiintencionalisté by kontrovali, že Housman a Bellow mohou špatně interpretovat smysl své vlastní práce, že jejich nevědomí může zavádět jejich pera více, než jsou s vědomí, nebo že jednoduše nedosáhli svého záměru. Jakýkoli důvod uzavírá Beardsley, „když (básníkův) záznam toho, co má báseň v úmyslu, je v konfliktu s důkazem samotné básně, nemůžeme mu dovolit *udělat* ten smysl básně, který chce, aby měla, prostě ne rozkaz.“ ¹³

Beardsley napadá kritiku, jejíž jazyk zbytečně zdůrazňuje autorův záměr, když chce pouze napsat, co text říká nebo dělá. Táže se na platnost takových prohlášení jako „V souladu s Jane Austenovou je Ema arogantní, ale v základě dobrá“ a „V *Okně dvora* Hitchcock podsovává divákovi protagonistovo voyeurství“. To druhé činí *zbytečnými* intencionalistická tvrzení, to první tvrdí pouze, že primární důkaz pro soudy o hrdinčině charakteru nebo divákově spoluvině vězí uvnitř samotného textu. ¹⁴

V techničtějším jazyce antiintencionalisté rozlišují mezi (v termínech Williama Tolhursta) „smyslem mluvčího“, „smyslem vyjádřeného“ a „smyslem slovní sekvence“. ¹⁵ „Smysl mluvčího“ je

to, co měl autor na mysli, když tvořil text. „Smysl slovní sekvence“ je to, co slova nebo ostatní znaky označují lingvistickou a sémiotickou konvencí; v termínech aktu řeči, je to holá „věta“. „Smysl vyjádřeného“ je smysl slovní sekvence plus kontext, fráze plus její ilokuční síla. Jinými slovy, smysl slovní sekvence je pouze sémantický potenciál dobře zformovaných řečových aktů. Smysl jako praktický materiál nemůže vzniknout, dokud je text „vyjádřen“ se zřetelem k některým vnímatelným nebo pochopitelným situacím. To musí být interpretováno někým, kdo chápe sémantická a syntaktická pravidla, kterými věty nebo ostatní sémiotické struktury drží pohromadě, a kontext, do něhož přijatelně zapadají. Antiintencionalisté dokazují, že pro interpretaci je důležitý zejména smysl vyjádření, ne smysl mluvčího. Čtenář sestaví smysl slovní sekvence a zkouší uhádnout kontext příslušející k textu. „Tím není řečeno, že smysl mluvčího je nedůležitý pro determinaci textuálního smyslu,“ uzavírá Tollhurst. „Tím je právě řečeno, že s ním není identický.“ ¹⁶

Antiintencionalistická pozice, jakkoli účtyhodná, nemůže být úspěšně vyvrácena. V éře, kdy převládá skepticismus nad pravými možnostmi vědění, komunikace a interpretace, to vypadá, že stojí za to znovu přivolat moudré vhledy filozofů jako je Beardsley.

Boothův argument pro implikovaného autora

Intencionalistická debata pomáhá objasnit otázku „implikovaného autora“. Uvažme pět definic termínu navržených Wayneem Boothem v *The Rhetoric of Fiction*. ¹⁷ (Tyto definice jsou znovu vzkříšeny pouze jako odrazový můstek: nemíním tvrdit, že Booth stále pojímá implikovaného autora těmito způsoby. Jeho pozdější práce koncept podivuhodně vytříbila.)

Za prvé, *neutrální (nebo objektivní nebo ideální) osoba je ta, pomocí níž chce reálný autor vytvořit zdání objektivity*. Booth poznamenává, že romanopisci často užívají takový termín, aby popsali svůj vlastní proces komponování: Jessamys Westová píše o „úředním písaři“, který odhaluje či vytváří její příslušné vztahy k příběhu; Edward Dowden a Kathleen Tillotsonová odkazují k autorovu „druhému já“. Reálný autor, říká Booth, se chce vyhnout vlévání „svých netransformovatelných náklonností do díla“, tak tvoří neutrálního reprezentanta nebo náhradního autora. ¹⁸

Ale toto „druhé já“ či „úřední písař“ navrhuje definici intencí, které by se bránili nejenom sofistickovaní intencionalisté: zejména něco *plánovaného* autorem ještě před vlastní kompozicí, nějaké *alter ego*, které reální autoři přijímají, aby jim pomohlo nastolit vytoužený stav objektivit.¹⁹ Reálné autorské chování je předmět pro literární biografii ne textovou teorií. Jestliže přechodné nebo „transformované“ náklonnosti v aktu tvoření jsou všechno, což znamená „implikovaný autor“, proč bychom potřebovali tento termín? Nečinil by „reálný leč náklonností prostý autor“ totéž? Co chce textová teorie vědět, je, jak a zda „implikovaný autor“ jmenuje něco esenciálního k textu a pocházejícího z textu samotného.

Za druhé, *autoři ukazují v různých dílech různé aspekty jejich samých*. Pokud tato definice odkazuje k procesu, jímž reálný autor rozhoduje, pomocí které z různých přijatých osob bude formovat svůj text, odkazuje to také k subjektivitě kompozičních intencí nebo plánů a tudíž vypadá pro textovou teorii nepotřebně.²⁰

Za třetí, *tvůrce jako protějšek toho, co stvořil* - včetně vypravěče, pisatele nebo ostatních zprostředkovatelů diskurzu, kteří především jsou neméně konstruovanými objekty než postavy v příběhu. Booth živě demonstruje, že narativní hlas může být oddělen od implikovaného autora „velkou ironií“. Standardní případ je zřejmě „nespolehlivý vypravěč“. Ačkoli každý poskytuje možnost takové ironie, ne všichni teoretici souhlasí, že by byla vysvětlena poznámka o implikovaném autorovi. Otázka je, zda reálný autor a vypravěč *mezi nimi* vysvětlí všechny rozdíly, které vnímáme v aktuálním textu. Jestliže nastolíme nějakou třetí entitu tkvící v podstatě textu, neznamená to nutnost přijmout, že všechny tři zdroje jsou lidské. Abych předešel: moje odpověď na obě otázky je ne.

Za čtvrté, *vybírání, hodnocení osobou, která produkuje dílo* (takže nemyslíme na dílo jako na „samoexistující věc“). Tato definice rozvíjí obrátěné uhybání „intencionalit“, napůl akceptování a napůl uhybání její důležitosti k textuální struktuře. Na jedné straně Booth nepovoluje intenci reálného autora, ale na druhé straně přechodně vyhnout se nazývání textů „samoexistujícími věcmi“.

Já zůstanu věrným antiintencionalistickému pohledu, v němž je publikovaný text ve skutečnosti samoexistující věc. Invenční originální aktivita ve skutečné autorově hlavě, se stává publikováním principem zaznamenaným v textu. Tento princip je zbytek reálné autorovy práce. Je to nyní textuální artefakt. Text sám je implikovaným autorem. Jak dodává Roger Fowler:

Svým kryptozpůsobem „text mluví“ nachází správný zdroj pro hlas narativního diskurzu: ve veřejných konvencích jazyka, ve vztahu, k němuž je autor pomocné médium - text, jednou napsaný, se osvobozuje z aktu psaní a „zveřejňuje se“. Jazyk, který transcenduje individuální, vtiskuje textu společenské hodnoty. A, aniž by se ocital v kontradikci, čtenář je výrobce smyslu, pokud, stejně jako autor, je zdrojem kulturních jazykových kódovaných hodnot a má moc je uvolnit z textu.²¹

V publikaci přeskočil implikovaný autor reálného autora. Na rozdíl od ústní anekdoty, jejíž reálný autor pokračuje v bytí v okamžitém vztahu k ní a tudíž v otevřené komunikaci se svým auditoriem, psaný text je až do chvíle, než je čten, uzavřen, ačkoli ho skrytě obsahují jeho principy invence a záměru. Tyto principy jsou dostupné a aktivované každým čtenářem při každém čtení. Intence zastavuje bytí soukromé autorské matérie: stává se záměrem díla.²² Musíme rozlišovat mezi reálnou autorovou aktivitou a *produktem* této aktivity: textem před námi. To dává dokonalý pocit promlouvajícího záměru - to, co R. W. Stallman nazývá „aktuální“ intencí - jako vlastnost textu, jako výsledek, který má práce za cíl evokovat, organizující princip vytvářející celek nebo smysl, jež dílo manifestuje nebo vnuká.²³ Nebo, slovy W. K. Wimsatta, učíme se autorovu „*výslednému záměru* nebo *operativní myšlence*, když se objeví v samotném díle.“²⁴

Jeden problém s užitím Boothova „implikovaného autora“ je, že - ač připomíná, že dílo je produktem „vybírající a hodnotící osoby“ - mnoho textů takovouto osobu neevokuje. Některé texty, jako jsou části Bible, tradiční balady a hollywoodské filmy *vypadají*, jako by byly vytvořeny jediným autorem. Je to proto, že jsou ovládnuty unifikovanou invencí a záměrem textu; to jest, svými implikovanými autory. Spíše než upozorňovat na dílo jako na produkt vybírání, hodnocení osobou, vidím dílo jako zdroj voleb - již *utvořených* voleb, které mohou být uvažovány jako možnosti k ostatním volbám, jež mohly být učiněny, ale nebyly.

Snad by mohlo rozehnat část odporu proti tomuto termínu, kdybychom přestali myslet na implikovaného autora jako na lidského náhradníka nebo obraz reálného autora. Vysedět si třetího člověka je zbytečné. Trochu je vyhráno přijetím „obrazu“ Marka Twaina, který je v důležitém ohledu odlišný od skutečného Twaina,²⁵ ale

více bychom získali z rozlišování mezi implikovaným autorem a vypravěčem Hucka Finna.

Za páté to, co nazývám *zaznamenaná invence textu*, která Boothovými slovy založená „na základě norem a voleb“, která *formují*. Kvůli tomuto konstrukt Booth upřednostňuje termín „implikovaný autor“ před takovými možnostmi jako je „téma“, „smysl“, „symbolický význam“, „teologie“ nebo „ontologie“ - termíny, které shledává zavádějícími, protože „se zdají být cíli, pro něž existují“. Dodal bych, že takové termíny směřují k zatemňování poznání společného smyslu, že narativní text (jako jiné texty) obsahuje sám v sobě, explicitně či implicitně, informaci o tom, jak ho číst. Reálný čtenář přistupující k románu nebo filmu předpokládá existenci takové informace. Jestliže má potíž ji nalézt, buď text vyhledá nebo se naučí s touto novostí vypořádat (tudíž rozšíří svůj repertoár orientačních topoi). I když nalezneme jiné vysvětlení textu než nějaký jiný, text sám předpokládá určitý rejstřík interpretací.

Záznam invence textu

Toto za páté „implikovaného autora“ je, jak věřím, zásadní pro naratologii a textovou teorii obecně, ačkoli bych namísto Boothových „norem a voleb“ mluvil o kódech a konvencích o literatuře a o životě. „Hodnota“ (value) v angličtině (oproti *value* ve francouzštině) konotuje etickou (a v nižším stupni estetickou) vlastnost, subjekt, o kterém Booth hlouběji pojednal v *The Companion We Keep*. Ale z jiné perspektivy textová teorie mluví o celé řadě nebo síti prostředků, jimiž chápeme diegetický svět a diskurz, jenž ho prezentuje.

Úmluva reálného autora s kódy a konvencemi se otiskuje do textu, záznamu invence. Tato zaznamenaná invence se odlišuje od reálného autorova aktu tvorby textu. Aktuální kompozice práce reálného autora v reálném světě byla sérií neopakovatelných událostí - meditací, činění nespojitých poznámek, náčrtů, revizí - událostí „rozprostřených v čase“, říká Wallace Martin, „které mají přijít společně ve fixní formě, jež nemůže být srovnána s žádným (jediným a izolovatelným) momentem „intence“ v minulosti“.²⁶ Ale záznam takovéto invence se skládá do textu a je obnovitelný v kterékoli chvíli za pomoci auditoria. Proč rozlišovat dva? Jednoduše proto, že *akt* výrobce, reálného autora, se skutečně liší od *výrobku* tohoto aktu, textu. Protože vepsaný princip invence a záměru, implikovaný

autor, je čtenářův zdroj instrukcí o tom, jak číst text a jak vysvětlit výběr a řadit jeho složky. Právě těmito principy čtenář rekonstruuje, ne původní aktivitou reálného autora.

Samozřejmě můžeme přinést další informace, jiné kontexty (v základním smyslu morfémy: texty *okolo* či asociované s textem). Mezi takovými kontexty je to, co si pamatujeme z jiných prací reálného autora. Informace o tom, jak číst text je tudíž „vznikající“. Ačkoli odlišní čtenáři mohou konstruovat odlišné implikované čtenáře, sám proces je společný nám všem. A to znamená, že má smysl nazývat konstrukt invence „implikovaný“ nebo „inferující“: zůstává pouze latentní nebo „virtuální“ v textu do té doby než je aktualizován naším aktem čtení. Čtenáři inferují sebespojité textuální záměr, spíše než přímé hádání autorova stavu mysli. Restaurujeme intence „Dickense“, ne člověka Charlese Dickense.

Dokonce i když zavedl tyto zásadní rozdíly, Booth sám neunikl potenciálnímu zmatku mezi implikovaným autorem, jako zdrojem nebo „instancí“ narativní invence, a vypravěčem, jako „vyjadřovatelem“ nebo „enunciátorem“. Příležitostně *The Rhetoric of Fiction* odkazuje k reálnému autorovi, i když to zdánlivě znamená implikovaného autora, to jest k Dickensovi a ne k „Dickensovi“. Protože je Boothova práce průkopnickou, je snadné mu toto selhání odpustit, ale nenamáhal bychom se to opakovat. Například Booth argumentuje, že implikovaní autoři *Toma Jonese* a *Josepha Andrewse* vládnou určitou šprýmovností a bezstarostností zcela neznámou v jiných Fieldingových románech, kdežto implikovaný autor *Amelie* vypadá necharakteristicky duchaplně a nabubřele.²⁷ Ale Boothova formulace snad může být interpretována jasnějším a užitečnějším způsobem, jestliže rozlišíme mezi tím, kdo vypráví text a kdo (nebo principiálně co) ho vymýšlí. V tomto modelu je implikovaný autor inventor a vypravěč je „mluvčí“: to jest, artikuluje slova, která mu přisoudil implikovaný autor. Uvažme vypravěčovu úvahu o linii předků Josepha Andrewse:

Připusťme z nějakého důvodu, můžeme-li, že neměl vůbec žádné předky, ale vyskočil, v souladu s moderním výrazem, z kupky hnoje tak, jak Athénští předstírali, že sami povstali ze země, a že tento autokopros opravňuje ke všem hodnotám vznikajícím z jeho vlastních ctností? Nebylo by nesmyslné říkat, že muž, který neměl předky, je neschopen nabýt cti, když vidíme mnoho těch, kteří nemají ctností, jimž se těšili jejich praotcové?²⁸

Tato pasáž vypadá docela šprýmovně. A my chápeme, že vypravěč, mluvě tímto způsobem o předcích - obvykle vážné téma v 18. století v Anglii - se zamýšlí zdát šprýmovným. Ale co znamená říci, že vypravěč tato slova zamýšlí? Jistě, „vypravěč“ je neméně konstruovaným objektem než postavy a události, o nichž vypráví. Je neméně schopný zamýšlení nebo „vybírání“ svých slov než Joseph Andrews. Moc výběru a řazení náleží (reálnému) autorovi a jeho záznam je sám román, vládnoucí svou vlastní invencí a záměrem, svým vlastním implikovaným autorem. Vypravěč „přichází“ skrze svá slova, protože mu jsou určena. Abychom uvěřili v něco jiného, museli bychom se stát obětí iluze, jak se právě snažíme vysvětlit. Koneckonců, byl to pravý Henry Fielding (1707 - 1754), kdo vybíral slova pro vypravěče. Ale naratologie chce říci, že je to něco v samotném textu, nějaký principiální návrh, který se znovu rozvrhuje při každém čtení, vypravěč, který vypráví a ukazuje tyto věci těmito způsoby. Zda to sám text - to jest, jeho implikovaný autor - zamýšlí šprýmovně a bezstarostně, je dovozováno neještě z toho, co vypravěč říká a jak to říká v té či oné pasáži, ale z celkového výsledného efektu románu. Říci, že v dané „řeči“ vypravěče *Joseph Andrewse* zní šprýmovnost, je jedna věc; nazvat *Joseph Andrewse - román* šprýmovným je jiná. Jedna charakterizace nemá nutně za následek druhou.

Podle mě dává smysl přidělit každé narativní fikci jednání, které není osobně vyprávěné nebo ukazované, ale vložené do vypravěčových úst jazykem, který vypráví nebo ukazuje. Implikovaný autor nemá „hlas“. Implikovaný autor pouze zplnomocňuje ostatní, aby „mluvili“.²⁹ Implikovaný autor (oproti delegovanému mluvčímu vypravěči) je diskretní zdroj informace. Implikovaný autor nikdy „neříká“.³⁰ Pokud implikovaný autor (sám text) sděluje něco odlišného od toho, co říká vypravěč, tak se musí smysl vyskytovat mezi řádky. Každý vypravěč, ať autorský, kamera-oko, či dramatizovaný, je nástrojem invence. Avšak inventor, implikovaný autor, je definicí odlišitelný od vypravěčů, kteří jsou vymyšlení. To implikovaný autor například nařizuje vytvořit síť vypravování a vypravování ve vypravováních v *Negru z Narcisu*. Volba vypravěčů v románu, jako v ostatních narativních, je zásadně rétorická (viz 11. kapitola). Conradův román předpokládá, že nejuhlaženější prezentace narativu by měla za následek série šupinovité kladených rámcových příběhů, čímž vzdálil jejich podivný přínos vezdejšímu světu.

Čtenářům, pro které je nepohodlné užívání termínu „implikovaný autor“ referovaný k tomuto obsahu, bych ochotně doporučil nahradit ho frází „textová implikace“ nebo „textová instance“ nebo „textový design“ nebo prostě jednoduše „záměr textu“ - vždy za pochopení, že „záměr“ je užíván, aby znamenal ne to, co je v mysli reálného autora skloněného nad psacím stolem, ale to, co je v textu, který držíme v ruce nebo vidíme na jevišti nebo na obrazovce nebo v komiksovém pásu. To je konečným smyslem rekonstruovatelnosti z textu, který čteme, vidíme nebo slyšíme.

Má pozice tedy leží na půl cesty mezi některými poststrukturalisty, kteří by odmítli existenci *jakéhokoli* jednatele - který by potvrzoval pouze naše střetnutí s *écriture* - a Boothem, který mluví o implikovaném autorovi jako o „příteli a rádci“. Pro mě není implikovaný autor ničím. Není to nic jiného než samotný text v jeho invencním aspektu.

Někteří naratologové tvrdí, že implikovaný autor je konceptem okrajovým; užitečný pouze tam, kde je záměr textu jasně odlišitelný od vypravěčovy intence. Termín, který užívají, aby popsali tuto předpokládanou nepatřičnost, termín přejatý z lingvistiky, je „poznámenán“: v angličtině některá podstatná jména („muž“, „žena“) jsou poznámenána pohlavím; jiná („volič“, „řidič“) nejsou. Pro nepoznámenané slovo „volič“ „stupeň“ pohlaví je „nula“. Ale „poznámenané“ a „nepoznámenané“ nejsou užitečné termíny, jestliže bagatelizují rozdíl, aniž by měli nějakou okamžitou praktickou konsekvenci, jakou je nespolehlivé vyprávění. Zastánci tohoto pohledu argumentují, že ve většině případů implikovaný autor a vypravěč jsou nerozlišitelní a že dramatizovaní vypravěči jsou proto speciální, „poznámenaní“ a jaksi úchylní. Tak lze snadno argumentovat, že pokud vypravěč reflektuje názory implikovaného autora, mohli bychom stejně dobře říci, že ti dva jsou totožní, že je to implikovaný autor, kdo vypráví nebo předvádí příběh - anebo obráceně, že zde již naprosto nepotřebujeme pojem implikovaného autora. Ale takový argument znamená totéž, jako když řekneme: protože je třetí osoba anglických zájmen nepoznámenána pohlavím, pohlaví individuí odkazovaných k tomuto „they“ je nekonsekventní. To může být nedůležité v některých kontextech, ale implicitní rozdíl pohlaví zůstává pochopitelně důležitý, v jazyce stejně jako v životě.

Rozeznání logického rozdílu mezi reálným autorem, implikovaným autorem a vypravěčem nás činí citlivějším i vůči interpretačním vzorům, které bychom jinak mohli postrádat.³¹

Vypravěčův vztah k implikovanému autorovi není předpokládán, ale je odhalen. Ba dokonce je důležité, že teorie rozezná spolupřítomnost implikovaného autora a vypravěče v každém textu, dokonce i tam, kde neexistuje žádná ironie nebo dvojsmysl, kde implikovaná teorie textu je v souladu s tím, co je vyjádřeno vypravěčem nebo dokonce reálným autorem. Odmítnout uznat tu spolupřítomnost nás chrání od toho, abychom vysvětlovali především možnosti, které již víme, že existují. Ne všechny narativy mají nespolehlivé vypravěče (jako *The Turn of the Screw*) nebo naskládají úroveň vyprávění (jako *Negr z Narcisu*), jež většinou nebyly napsány hejnem spoluautorů, ale velmi známými osobnostmi, jejichž aktuální pohledy se silně podobají oněm z jejich fikcí - žádná z těchto skutečností *neruší* životaschopnost a důležitost textového principu, který nazýváme implikovaný autor.

Vypravěč, ať už ona nebo on, je pouhým subjektem, pouhým „hlasem“ narativního diskurzu. Inventor řeči, jako je řeč postav, implikovaný autor. Tento inventor není osoba, není substance, není objekt: jsou to spíše vzorce v textu, které čtenář zdolává.

Povolání autor

I čtenář, který sympatizuje s těmito názory, vyjadřuje to, co by stále mohlo být podnětem pro otázku, zda spočívá naše pochopení textové invence a záměru v důležitých ohledech na tom, o čem víme, že bylo napsáno určitým reálným autorem? Nenabízí jméno „Henry James“ na hřbetě knihy důležitý klíč k románu, který se chystáme číst ještě předtím, než ho začneme číst? A neuvěřuje tento fakt za každou cenu? Každý argument pro samostatnost invence textu a tudíž implikovaného autorství? Se svým obvyklým bystrozrakem Wayne Booth rozeznává tento problém a nabízí řešení: koncept „povolání autor“.

Kritika nemá jméno pro tyto stálé postavy, které jsou jako souhrnem vymyšlených stvoření implikovaných celým spisovatelovým dílem. Pro nedostatek dobrého jména nazval bych tuto stálou postavu (stále odlišnou, samozřejmě, od spisovatele s jeho každodenními zájmy, jeho lupy, jeho podivínstvími, jeho nočními můrami, jeho bitvami s nakladateli) povolání autor. To znamená stálé tvůrčí centrum implikované sekvencí implikovaných autorů. Implikovaní autoři mohou zůstat klidně konstantní z jednoho díla do druhého stejného autora (jako

v románech Jane Austenové) nebo mohou více variovat, jako v extrémním případě J. I. M. Stewarta, vědce, jehož detektivní příběhy vyžadovaly „autora“ se zcela odlišným jménem: Michael Innes.³²

Booth opět identifikoval důležitou konvenci. Ale opět - a zde se vystavuji nebezpečí, že budu vypadat nevděčně - musím navrhnout nepatrnou úpravu jeho jazyka. Chceme skutečně říci, že povolání autor, toto „stálé tvůrčí centrum“, je „postava“? Zkusme ještě jednou odolávat antropomorfické pasti. Můžeme pohodlně definovat povolání autor jako podčeleď charakteristických znaků sdělených všemi implikovanými autory (to jest, všemi individuálními záměry) narativních textů nesoucích stejné jméno reálného autora. Reálnému autorovu jménu potom může být rozuměno jako označujícím určité konstanty nebo běžnému denominátorovi metody mezi implikovanými autory rozličných děl. Jeho označované je známá podčeleď charakteristických znaků, přenesená od ostatních podobně označených textů, jež opatřují čtenáře narativně signifikantními informacemi, když putují skrze nový text. To nám dovoluje dát *Gravity's Rainbow* do kontextu „Thomase Pynchona“, jestliže jsme již přečetli *The Crying of Lot 49* a *V*, ale nevíme nic o životě a názorech reálného Thomase Pynchona.

Je naratologická (a nikoli biografická) skutečnost, že text je podepsaný „Pynchonem“ nebo „Hemingwayem“ nebo „Jamesem“ (uvozovky znamenají jejich vyznačení jako označujících a ne označovaných). Čtenář bude jistě užívat takové informace. Avšak co je důležité pro naratologii (naopak od ostatních druhů literárního studia), není historie autorova reálného povolání, ale spíše nutnost zdůrazňovat možné obsahy a styly, které vyplývají z rukopisu v textu.

Pojem povolání autor nám umožňuje uznat narativně signifikantní informace obsažené v autorově jménu bez matoucího východiska biografie. To je příběh, který „Hemingway“ uchopil určitým způsobem; příběh, který „James“ uchopil jiným. Představte si událost, která se může vyskytnout v románu některého autora - řekněme: protagonist mlčí, místo aby odpověděl na přímou otázku. Čtenář může interpretovat toto odmítnutí mluvit ve vlastním kontextu románu, ale také si může pamatovat, že se to vynořilo i v ostatních textech stejného povolání autor. Snad si pamatuje, že i ostatní instance mlčenlivosti v „Hemingwayových“ fikcích jsou asociovány

s hrdinským stoicismem. V tomto širším kontextu může správně předpokládat, že mlčenlivost má stejný motiv.

Co získáme, když budeme mluvit o povolání autorů „Hemingwaye“ a „Jamese“ namísto přímo o reálných autorech? Stejnou teoretickou jasnost a spojitost, která se odvozuje od „implikovaného autora“. Jaký termín nás drží soustředěné na texty *per se* spíše než na reálné autory? Také nám dovoluje porozumět takovým konceptům jako je „narativní styl“ (oproti prozaickému stylu): to jest, druhů narativních voleb typických pro daného reálného autora.

IMPLIKOVANÝ AUTOR PRACUJE

Bez implikovaného autora by naratologie i literární teorie ztratily důležité rozlišení. Potvrzuje to možnost nevěrohodné nebo „nepoměrné“ narace. Sám vypravěč vypravuje nebo ukazuje text a když jeho reprodukci nemůžeme přijmout, nezbývá nám než usoudit, že náleží k někomu (nebo něčemu) jinému. Jestliže všechny významy - implicitní stejně jako explicitní - jsou produkty aktivity textu a jestliže tato aktivita vždy předpokládá jednání, pak můžeme postulovat takové textové principy nebo jednatele jako je implikovaný autor. Je to tedy implikovaný autor Forda Madoxe Fordova *Dobrého vojáka* nebo Ringa Lardnerova „Haircut“ a všech dalších „podezřelých“ románů a povídek v Boothově „galerii“¹, jenž je zdrojem „pravdivých“ příběhů.

Ale my potřebujeme rozeznat implikovaného autora také v textu, který *není* otevřeně podemletý vysvětlením vypravěče. Jsou tu mnohé texty, které, ač vypravovány s naprostou spolehlivostí, jsou, jakožto výtvoři nějakého jednotlivého reálného autora, obtížně charakterizovatelné. Každý z nich zřetelně drží pohromadě a tudíž vypadá jako produkt unifikovaného jednání. Termín „implikovaný autor“ je zde opět velice užitečný, abychom toto jednání pojmenovali. Široká (a divoká) různorodost následujících příkladů tuto rozsáhlou oprávněnost implikovaného autorství demonstruje.

Skupinové autorství: Bible a hollywoodské filmy

Implikovaný autor vytváří konvence tím, čím my naturalizujeme čtenářskou zkušenost jako osobní setkání s nějakým jednotlivým historicky identifikovatelným autorem obracejícím se na veřejnost, dokonce i když nevíme nic o jeho osobním životě. Ale konvence také samozřejmě působí tam, kde bychom takovou adresnost nezamýšleli. Uvažme například osobní deníky, jako je deník Anne Frankové, které nebyly nikdy zamýšleny, aby je viděl ještě někdo kromě jejich autorů. Těžko řekneme, že „reálná Anna Franková“ mluvila „reálně k nám“. Zamýšlela pouze mluvit k sobě samé; třeba deník čteme, jako by byl adresován nám. Naratologicky se potom na nás obrací pouze implikovaný autor tohoto *Deníku*.²

Iluze jednotlivého autora, který se k nám obrací, je zachována, dokonce i když nemůže být zjevena žádná individuální „autorita“,

jako v případě spolupráce. Mnohonásobné autorství je v literární historii obvyklým jevem. A často jsou někteří z „autorů“ skutečně pokorní. W. K. Wimsatt jr. poznamenává:

kolik některých literárních prací aktuálně vděčí editorům a jiným agentům zprostředkování a dokonce takové náhodné aktivitě, jakou je ta nakladatelova, který může omylem použít slovo, jež je myslitelně lepší než autorovo. Často je... designována práce návrhem více než jedné blavy... Editoři ... v stanovení a přijímání náhodného pronikání ... (jsou) skutečně mladšími spolupracovníky originální autorovy navrhované a zamýšlené práce... V našem častém soustředění na historii moderní literatury... s jejím těžce osobním podtextem, jejím mohutným kultem osobní autenticity, nenechá nás zapomenout na masivní základy světové literatury - knihu Genesis, Ilias a Odysseu, díla Vergíliova, Danieho, Chaucerova a Shakespearova, která přitom nás přežívají buď anonymně, nebo s útržky nebo stíny připsané biografie.³

Mnoho textů bylo vytvořeno spoluprací, často anonymně s detaily jejich autorství obtížně či nemožně determinovaným. Kolektivní autoři nikdy nevěděli nebo zapoměli nebo lhali o tom, kdo je vytvořil. Detaily autorství mnoha z našich nejvýznamnějších textů jsou navždy ztraceny v mlhách historie. Narativy byly produkovány navzájem si pomáhajícími lidmi, z nichž žádný nebyl nespokojen se závěrečným produktem. Čtenáři v souladu s konvencemi neustále vkládají při každém čtení sjednocujícího činitele. Onen činitel může být pouze implikovaný autor.

Uvažme zjevný příklad Bible. Po staletí studenti rozpoznávali, že pět knih Mojžíšových nebylo napsáno Mojžíšem, ani žádnou jednotlivou osobou. E. A. Speiser, například, načrtnul ostrou linii mezi autorstvím Deuteronomia (D) na jedné straně a čtyřmi předcházejících knih, Tetrateuchu; a v Tetrateuchu mezi takzvanou knihou Směrnice pro vybavení kultu (*český ekumenický překlad pozn. překl.*) (S) a přímým narativním materiálem. To druhé, naopak, bylo přičteno dvěma skupinám autorů, v souladu s tím, jaké jméno připisovali Bohu. Biblologové je nazvali J (Jahvisté) a E (Elohisté) (S) nejspíš „nebyli individuální či dokonce skupinou podobně smýšlejících současníků, ale školou s nepřerušovanou historií sahající zpět do raných izraelských dob a pokračující do Exilu a dále.“ Biblická badatelé zavedli přídatnou skupinu R (redaktorů a kompilátorů)

Ačkoli zde byly různé další návrhy ohledně autorství Pentateuchu, většina biblologů souhlasila, že „Pentateuch je ve skutečnosti složená práce, produkt mnoha rukou a period.“ Dále, ačkoli mnoho částí je připsáno několika zdrojům, jsou natolik sloučené, že už nemohou být odděleny.“⁴ Mnoho čtenářů si o těchto knihách Bible myslí, že jsou jednotnými narativy a bez obtíží mluví o jejich „implikovaném autorovi“.

Obrátíme-li se od starověkého Izraele k našemu modernímu Babylónu, uslyšíme hlučný hlas Louise B. Mayera připomínajícího Svatou knihu (nic menšího), aby obhájil studiový systém filmového autorství: „Jestliže si spisovatel stěžoval, že materiál byl pozmeněn,“ komentoval Arthur Freed, „Mayer vždy říkal, že Kniha čísla 1 všech dob byla napsána komitétem, a nazvána Bible.“⁵ Ačkoli jde o známý fenomén, kolektivní výtvořiny hollywoodských filmů jsou přehlíženy naratology, kteří přebývají příliš výlučně v literárních narativech. Jeden z dobře zdokumentovaných případů je *Red Badge of Courage* (1951), adaptovaný podle románu Stephena Cranea a režírovaný Johnem Hustonem pro MGM. Kontrolované autorství tohoto filmu je zvláště zajímavé, protože Huston bývá zahrnován do „pantheonu“ autorů.⁶

Když měl *Red Badge of Courage* v New Yorku 31. srpna 1951 premiéru, recenzenti ho pojali jako výlučně Hustonovo dílo. *New York Tribune* napsal, že „The Red Badge of Courage Stephena Cranea byl transformován Johnem Hustonem“; *Morning Telegraph*, že román „byl přenesen na plátno Johnem Hustonem jako nekonvenční film“; a *World Telegram & Sun*, že „John Huston napsal a režíroval burcující film a s porozuměním reprodukoval román.“ Ve spojení s výrobou filmu nebyla zmíněna žádná jiná osoba, recenzenti se shodli, že byl odpovědný sám Huston. Ve skutečnosti kritik z *New York Post* byl tak nedotčen historií filmu (a obecně praktikami hollywoodské produkce), že přisoudil nedostatky filmu Hustonově „letargii“: „Je to jako by, někde mezi natáčecí a závěrečnou verzí, světlo inspirace zhaslo. Huston se unavil, nebo ztratil odvalu nebo se rozhodl, že se to nezdaří... Páně Huston, tento báječný režisér, může za to, že ztratil zájem o dotažení námětu do konce, který vášnivě nekumuluje, jako by ztratil zájem o drobnokresbu postav, kterou se chlubí jeho nejlepší filmy.“⁷ Filmoví kritici, ne méně než obyčejní čtenáři, potřebují věřit v individuální a osobní, ne v kolektivní a anonymní autorství.

Tato fantazie byla rozptýlena očitým svědectvím Lillian Ross, která pojednávajícím o tvorbě filmu, které se objevilo v pěti pokračováních v *New Yorkeru* a později jako kniha pod titulem *Picture*. Fakta, jak je Rossová zjevila v pronikavých detailech, byla zcela jiná. Huston jednak nedělal „konečný sestřih“ nebo vůbec nějaký sestřih. V Hollywoodu v roce 1951 bylo zvykem, že režiséři předávali nezpracovanou metráž do dalšího oddělení studia, řízeného domácími střiháči. Tento film byl střihán Benem Lewisem a Margaret Boothovou ve spolupráci s producentem Gottfriedem Reinhardtem poté co Huston odejel do Afriky natáčet *Africkou královnou*. „Střihání ve filmu, musíme připomenout, je nejenom vystřihování výstřelků, ale také doslova skládání filmu (jak říkají Francouzi, je to *montage*). V klasické hollywoodské produkci často střiháč rozhoduje o takových kompozičních záležitostech, jako je pořadí záběrů. Představme si hypotetickou literární paralelu: jedna osoba píše větu a druhá je seškrtává a upravuje.

Také hudba byla často přidávána ke studiovým filmům nezávisle na kontrole režiséra. Bronislav Kaper, studiový skladatel, který napsal hudbu pro *The Red Badge of Courage*, se považoval nejen za spolupracovníka, ale i za jakéhosi terapeuta: „Každý obraz je nemocný... To je moje východisko. Musíme ho zlepšit a uzdravit. Zde je léčba, kterou předepsal pro *The Red Badge of Courage*: „Poté co Youthův regiment zvítězí v první bitvě, vojáci jsou šťastní... Ale já obcházím kolem a říkám publiku pomocí smutné hudby: co je tak dobrého? Trošku shazuji celou ideu, že jeden Američan zabije jiného Američana. Někdy přináším i zvukové emoce do obrazu, abych probudil obecnost.“⁸ Mnoho dalších - někteří méně - s vědomí své důležitosti - také přispěli ke tvorbě filmu, ať už s Hustonovou přímou instrukcí, nebo bez ní: osvětlovači, výpravčí, kostýměři, maskéři herců a podobní.

Ani zde spolupráce neskončila. Ke zděšení MGM vyvolal film negativní komentáře od sneak-preview diváků. Mnoho diváků vyjádřilo lhostejnost vůči protiválečnému záměru filmu a smálo se na nesprávných místech. Obávaje se komerčního neúspěchu Reinhardt přidal hlas vypravěče vyjadřující, že film byl založen na literární klasice, čímž naznačoval, že si proto zaslouží úctu. Hlas (James Whitmore) bylo tedy určeno za cíl vyjadřovat myšlenku protagonistů navzdory tomu, že si Huston výslovně přál, aby tyto myšlenky zůstaly implicitně ve vizuálním vyjádření. Dokonce před začátkem natáčení se Reinhardt zeptal Hustona, „Kniha j

o Youthových *myšlenkách*. Ukážeme, co se skutečně uvnitř toho chlapce děje?“ Huston odpověděl: „Audie Murphy (herec, který hraje Youthu) to ukáže, Gottfriede.“⁹ Ale Reinhardt se ptal Hustonovy umělecké intuice a jeho pochyby zvítězily; hlas vypravěče periodicky intonuje v Craneově prozaickém stylu, co se odehrává v protagonistově mysli.

Výsledek je zcela špatný, jak zdůraznil kritik *New York Times*: „Obraz nemohl sdělit reakce Craneova hrdiny na válku. Crane je sděluje především v popisech toku vědomí, což je technika sdělitelná nejlépe slovy.“¹⁰ Zároveň to není to, co dělá Crane, a problém je stejný v románu jako ve filmu. Youthovy myšlenky nejsou přesně prezentovány ve stylu proudu vědomí, ani dokonce v nepřímém volném stylu, ale spíše v tom, co Dorrit Cohnová nazývá „psychonarace“¹¹, což je parafráze ve vypravěčově vlastní próze, která směřuje k intenzivní vyumělkovanosti. Román je trhaný nepoměrem mezi dobře zformulovanou, sebereflekující reprezentací Youthových myšlenek a jeho nevzdělanou mluvou. Zatímco Youth říká takové věci jako

Vystřelil jsem. Na hlavu. Eště nikdy jsem neviděl takovej boj. Děsná chvíle. Nechápu, jak bych se mohl trhnout vod regimentu.

Vypravěč románu reprezentuje jeho myšlení ve větách jako jsou tyto:

Říkal si, že navzdory nepředvídatelnému utrpení nikdy neztratil svou touhu po vítězství, říkal napůl apologeticky svému svědomí, nemohl ale vědět, že by porážka pro armádu mohla současně znamenat mnoho příznivých věcí pro něho samotného. Údery nepřítelů by roztříštily regiment na kusy. Tudiž, mnoho statečných mužů, uvažoval, by muselo opustit armádu a rozlétnout se jako busy, když do nich střílí.¹²

Reinhardt rozhodl, aby tento druh zastaralého jazyka byl svěřen heterodiegetickému hlasu vypravěče spíše než charakteristickému hlasu Audieho Murphyho. K tomu se dá pouze říci, že to druhé řešení by bylo ještě daleko horší.

Ale ani přednes literárního záměru románu vypravěčovým hlasem nebyl dost pro Dore Scharyho, hlavu produkce v MGM; udělal podstatný přidavný střih. Craneovo i Hustonovo soustředění na Občanskou válku bylo psychologickou studií vojáků, kteří si neuvědomují příčiny, pro něž riskují své životy. Jak Garbicz

a Klinowski vysvětlují: „Huston řekl, že nechtěl, aby bylo válce, jak je ve filmu ukázána, rozumět jen jako válce Severu a Jihu, ale válce, která ukazuje nepoužitelnost odvahy protagonistů - kteří ve filmové finále bojí zeď rozpadající se na kusy. To bylo pochopeno jako blasfémie namířená proti historii Spojených států: MGM (čtěl Schary) přestříhal materiál, takže ukázal, jak voják může potlačit strach a stát se hrdinou.“¹³ Schary sestříhal filmový originál ze 7 minut na 69 a přearanžoval některé z jeho událostí. Jako výsledek podle Lilian Rossové, „k celkově odlišné válce byly přidány sekvenční bitvy, která byla bojována a natáčena na Hustonově ranči v San Fernando Valley.“ Když obecenstvo při dalším sneak-preview vypadalo přátelštěji, byl už Schary sdílný, „teď je to filmeček jako panenka. Všechno je lepší, sladší,“ říkal Reinhardtovi. „Obecenstvo teď tomu chlapci rozumí.“¹⁴

Takže, aritmeticky, do seznamu „reálných autorů“ filmu *The Red Badge of Courage* započítáme Cranea, Hustona, Reinhardta, Lewise, Boothovou, Kapera a Scharyho - nemluvě o hercích, kameramanovi Haraldu Rossonovi, návrhářích Cedricu Gibbonsovi a Hansu Petersovi a ostatních lidech z produkce, kteří vybírali, kolik věcí bude vidět nebo slyšet, s Hustonovým vědomím nebo bez něj - plus několik set losangeleských návštěvníků kina, neboť jejich přínos do určité míry Dore Schary interpretoval. Tito diváci nebyli nějaký teoretický konstrukt, ale doslova spolupracovníci: jejich klikyhákové komentáře na hodnotících kartách posbírané a nervózně interpretované studiovou exekutivou, vedly k podstatnému přepracování filmu.

Navzdory této pestrobarevné směsi reálných autorů film *The Red Badge of Courage* víceméně dává dojem jednotnosti tak silný, že diváci hovořili ustavičně o jediném autorském zdroji: byl to „Hustonův film“; byl to Huston, „kdo v něm ztratil odvalu“ a tak podobně. Nemluvili samozřejmě o tom, že to nebyl John Huston, ale filmový implikovaný autor.

Pro příklady nelehké spolupráce se nemusíme omezovat jen na hollywoodské filmy. Je zde slavné nedorozumění mezi Čechovem a Stanislavským v případě *Racka*: podle Stanislavského je ho třeba hrát jako tragédii, ale Čechov „ho vždy označoval za komedii“ „Prakticky každý producent,“ říká Wimsatt, „navzdory Čechovovým nepochybným záměrům (založených na jeho dopisech) pohlíží na hru jako na tragédii.“¹⁵

Estetické problémy zapříčiněné nadměrnou oddaností individuálnímu „reálnému autorovi“ jsou neméně evidentní ve studii malířských mistrovských děl. Uvažme fascinující rozporuplnost běžně rozpoutávanou stran Rembrandta. V *Transfiguration of the Commonplace* se Arthur Danto táže, co se stane s naším soudem o hodnotě malby, když se dozvíme, že nebyla vytvořena pouze uznávaným mistrem; jeho teoretickým příkladem je Rembrandtův *Polský jezdec*. Recenzentka Dantovy knihy Rosalyn Kraussová poznamenala, že „právě v této chvíli je zde kolektivní projekt podřízen nalezení pravdy, autenticity, originální Rembrandtův zvnitřku miasmatu podvodníků, kopistů, obchodních reprodukcí, studentských napodobenin a ostatních forem *nerozeznatelnosti*, které obklopují náš pohled na pravý artikl.“ Dost ironicky, jedna z podezřelých maleb je právě *Polský jezdec*. Kraussová se diví, jakou lekci můžeme vydobýt z možnosti,

že tato „nejhlubší malba“ nemusí být vytvořena „jedním z nejhlubších umělců v historii“ (Dantova slova)... Můžeme pokrčit rameny a rozhodnout se, že jsme byli lebkoví: Ach tak, to tedy nebyla žádná skutečná dojemná malba? Nebo se to stává příležitostí... abychom si znovu promysleli strukturu výkladu autorství?... Myšlenka jednotné ruky mistra se začíná objevovat ... jako romantický předsudek, že se musí učinit velice málo s aktuálními podmínkami umělecké praxe. Dokonce mnoho Rembrandtových autoportrétů jsme nyní schopni rozeznat jako práce jeho žáků.¹⁶

Není rozumné se ptát, zda „romantický předsudek“ „jednotné ruky mistra“ stále dominuje literárnímu bádání a tedy činí nájezdy do disciplíny filmového bádání, která je dosud v plenkách? Jestliže je to tak, nebyla by se podívala na narativy očima prozřelýma pomocí takových konceptů, jako je implikovaný autor?

Je Štěpán Trofimovič Verchovenský vykoupen?

V *The Rhetoric of Fiction* Booth užitečně (i když trochu chybně) uvádí citace odlišující implikovaného autora od reálného. Marianna Torgovnicková nám však říká, že „dnes takové plány rozsáhle upadají...ježto je jasné, kdy se mluví o autorech jako vypravěčích nebo jako o *implikovaných autorech* a kdy se mluví o autorech jako o *reálných* mužích a ženách.“¹⁷ Zdá se, že je tomu tak. Vezměme si

příklad z Dostojevského románu *Běsi*. Někteří kritici věří, že pokud vůbec nějaká postava v tomto temném románu nalezne vykoupce je to Stěpan Trofimovič Verchovenský, liberální estét, který po dlouhém parazitujícím životě sebral energii a odvahu, aby opusil svou ochránkyni Varvaru Stavroginovou. Jeho závěrečné putování jakkoli donkichotské, mu dovoluje znovu zachytit poslední zbytky důstojnosti a cti. Albert Guerard, například, píše: „Předposlední kapitola „Poslední cesta Stěpana Trofimoviče“ přináší jeho křesťanské vykoupení a jeho vykoupení také jako komické postavy dlouho zesměšňované pro množství svých slabostí, ale nyní dosahuje určitého druhu šíleného heroismu a velikosti.“¹⁸ A Irving Howe prosazuje, že k Stěpanovi „Dostojevský je nejméně milosrdný ze všech; stopuje ho se smrtícím cílem; ponižuje ho, značkuje ho, vysmívá se mu a nakonec ho rozdrť - a navíc: miluje ho.“ Navzdory jeho zbloudilosti, závislosti na matriarchální Rusi, nesmělosti, zbabělosti, neuvědomělému holdování autoritě, „je to Stěpan Trofimovič, komu je dovolen nejdůstojnější a nejheroičtější konec.“ Ježto pro Dostojevského přichází vykoupení jen skrze extrémní utrpení, Stěpan Trofimovič začíná růst, shromáždí energii rozptýlenou po celé knize.“¹⁹

Editor autorových poznámek k *Běsům* Edward Wasiolek vyslovuje podobnou, ačkoli trochu omezenější poznámku: „Stěpan Trofimovič začíná svou poslední donkichotskou cestu v nevědomosti a naději. Zůstává bláznivý a soběsloužící, ale jakási jiskřička znovuzrození a kajícího se třepotá v jeho duši. Je tu také mnoho toho, co říká, možná, že je spasen, ale je narozen před smrtí a odpovídností.“ Ale potom Wasiolek cituje podivnou a obtěžující skutečnost: „Není tu hlavně nic v (Dostojevského) poznámkách od začátku do konce a skrze každou variantu po variantě - což ukazovalo, že Dostojevský mínil Stěpana Verchovenského zjevně jako jedno jak odbytě, jako lepšího člověka. Je to vždy blázen a nikdo hrdina... není tu žádné poučení z utrpení. To nejlepší, co o něm Dostojevský mohl říct, je, že to myslel dobře.“²⁰

Tento nálezný stěžejní uklidní ty, kteří svědčí o vykoupení Stěpana Trofimoviče. Něco se stalo mezi poznámkami a hotovým románem, potom zas - nic se nestalo. Literární vědci se často nezpovídají z omezení svých pravomocí tak upřímně; Wasiolkova poctivost chvalitebná. Ani z jeho jemnozrného zkoumání poznámkové knihy ani z jeho stejně sevřeného čtení románu nevyplývá určení, zda Stěpan Trofimovič vykoupen nebo ne. Na záporné straně nachá-

každé ze Stěpanových jednání kompromis: „Stěpan Trofimovič bojuje s Petrem a silami nihilismu a radikalismu, ale ve jménu abstraktní krásy; zpovídá se ze svých špatností, nazývá se nejhorším druhem sviní, ale v deliriu a nemoci; připouští, že lhal Sofii Matvejevě, ale možná jen pro efekt. Stěpan Trofimovič říká na konci správné věci, ale *správné věci* abstrahované od duše a srdce mohou být špatné věci.“ Navíc navzdory všem těmto pronikavým pozorováním Wasiolek uzavírá: „Nejsem si jistý, ale tyto poznámky nám mohou pomoci rozhodnout.“²¹

Se vši náležitou úctou a samozřejmou sympatií k Wasiolkové postulátu si nemohu pomoci, abych to nechápal jako poslední povzdech biografismu. Sám text je to, co je, a my máme přes Wasiolkovu velkou autoritu za to, že Stěpanovo vykoupení je nakonec kompromisem. Ale v čem je především popření této autority: Wasiolek žalostně doufá, že poznámkové knihy nějak v tomto případě dokáží, že je to jinak. Snad že naděje brání ideologickým předpojatostem amerického čtenáře: rádi bychom konečně našli zásluhu, v onom ubohém, neschopném starém chlápíčkovi, který tolik miluje umění, a který sám skrytě oceňuje lidskou toleranci. Především se zdá špatné trvat na tom, že naše poslední pojednání nejsou o Dostojevském, nehledě na to, jak jsou mnohomluvné a fascinující jeho poznámky, ale o implikovaném autorovi „Dostojevském“. Implikovaný autor, tvrdí zřejmě Wasiolek, nezaručuje nějaký jednoduchý závěr o Stěpanově osudu, ale bije se za naše vlastní ideologické touhy.

Dnes je populární dokazovat, že text je to, co konstruuje čtenář, a že značná část čtenářova sdílení je ideologická (mnohem častěji nevědomě). Samozřejmě, liberální kritikové proklamující Stěpanovo vykoupení nalézají to, co nalézt chtějí. Dekonstruktivisté, následující svou vlastní agendu, snad objeví, že setkání implikovaného autora se čtenářovou ideologií končí temné distanci. Obě uznání pravosti se snaží zůstat pod vodou uprostřed bouřlivých moří kritické módy, řízené bludnými ideologickými proudy. Můžeme hádat, zda ideologická prorocství pomohou s texty jako *Běsi*. Marxisté, tuším, mohou pomoci posoudit naše prozření ohledně liberálů jako je Stěpan. Mohou nám dokonce pomoci porozumět Dostojevského vlastní čarodějně směsi humanismu, panslavismu a ortodoxie. Ale jsou nějak lepší než jejich předchůdci pro vysvětlení komplexnosti Stěpana nebo Šatova (Dostojevského reakcionářský mluvčí, zavražděný pro své přesvědčení) nebo Petra (monarchista maskovaný

jako nihilista) nebo Stavrogina (jehož negativita se zuřivě brže ideologické kategorizaci)? Ale co mohou ideologie skutečně dělat s texty psanými autorem, který věří (píše sovětský kritik Vladimir Tunimanov), že „esence věcí a fenoménů je skrytá tak hluboko, že ani nejsubtilnější vědecká analýza není schopná ji znovu odkrýt s matematickou přesností“, že „tu vždy zůstává iracionální a nedostupné reziduum, ve kterém je tedy možná obsaženo řešení“.

Náhodná reklama na cigarety

Reklama na cigarety Benson & Hedges vzbudila ve světě reklamy před pár lety značný rozruch. Reklama se skládá ze dvou panelů. Vrchní panel ukazuje štíhlého kučeravého mladého muže v oblečeného pouze v trenýrkách, stojícího s jakousi stydlivostí u konci stolu poházeného zbytky slavnostního oběda. Muž neválnatý; není to žádný Marlboro Man. Má vystrčený pupík jako malý chlapec. Na rozdíl od dlouhých cigaret, kterými mávají umělkyně kouřící dámy, jeho cigareta je krátká a zastrčená mezi prsty klavíru se levé ruky. Jsou vidět dvě stěny: na každé z nich visí olejová malba. Místnost je zatopena světlem. Šest stolovníků v oblecích, pět atraktivních mladých žen a plešatější muž ve středních letech relaxují s cigaretami. Ženy vypadají, že si žertem šuškaří o muže v trenkách; plešatý muž se otáčí a zvedá sklenku vína, aby mu připil. Na spodním panelu stojí nyní mladý muž za ženou po pravé straně plešatého muže. Tiskne se k ní, ruku na jejího rameni; ona se na něj usmívá, její levá ruka kolem jeho krku. Plešatý muž má svou pravou ruku na nahém rameni mladého muže.

Jediný titulek - stejný, který udává základní tón celé dvoupanelové seriálu Benson & Hedges: „Pro ty, kteří rádi kouří.“ Ve všech ostatních takových reklamách je snadné rozeznat narativ. V jedné například horní panel ukazuje dva kouřící páry v sportovním oblečení, jak sedí na verandě v polstrovaném, barvaném a vyhřívaném nábytku. Muž nalevo rozdává karty, ostatní tři se smějí. Pak nalevo sedí na pohovce, žena se důvěrně naklání k muži, jeho hlava se zaklání v srdečném smíchu. Na nižším panelu zůstal jen pár, který je napravo. Žena si přitahuje pokrývku a usíná muži na rameni. On zvedá levou ruku s cigaretou, pravou paži má nedbalou položenou podél opěradla pohovky, nohy na stole a pohled s úsměvným souhlasem do zářivé budoucnosti. Ihned nás napadne jednoduchý narativ: „Pár přišel na večerní pohodovou partičku kare“.

(Yuppies neberou karty vážně). Všichni kouří a baví se. Poté, když hostitelka usne s hlavou na jeho rameni, hostitel přemýšlí o jednoduchých radostech života.“

Ale detaily příběhu muže v trenýrkách jsou neurčité způsobem, který je při běžné nechuti obchodníků k neurčitosti překvapivý. Poskytuje nám zajímavý úhel pohledu na rozdíly mezi reálným a implikovaným autorem dokonce i v prospektovém světě reklamy. Tato reklamní série zkouší přizpůsobit vyprávějíci a implikované čtenáře, kteří jsou otevření, jednodušší, vědoucí, sociabilní, tolerantní - zvláště tolerantní vůči myšlence cigaret jako urychlovačů, jako drinků společenského veselí a později jako rajskeho otopu. Muž v trenýrkách by se nikdy neobjevil, kdyby to nemělo implicitní význam. Kterékoli jiné obecnost se může o něm dohadovat, oni jsou jasně pozváni, aby pochopili, že on může být přijat ostatními stolovníky s neutuchající dobrou náladou. Jestliže reklama neudělala nic jiného, než že propagovala tento postoj, její sponzoři by mohli být spokojeni. Avšak čtenáři, přinejmenším ti, kteří se o takové věci zajímají, se nespokojili s vysvětlením městskou tolerancí. Chtěli vědět, co se dělo. *Newsweek* žádal:

O co tu vlastně jde? Kdo je ten chlápek ve spodkách? Tolik lidí se na to ptá, že Advertising Age, časopis, se v poslední době kvůli tomu pře se sponzorem. „Co se tu stalo?“ Představitelé Wells, Rich, Green z cigaretové reklamní agentury říkají, že obraz vyprovokoval záplavu telefonátů a dopisů. Strategie za konceptem? Když to otočíme, třeba vůbec ne. Rob Ramsel, herec, který hraje muže ve spodkách, říká, že reklama byla z velké části výsledkem šťastné náhody - a vtipného oka fotografa Denise Piela. Když Ramsel vešel do obrazu z koupelny, kde byla snímána jiná reklama B&H, Piel zachytil tuto dvojnásobnou scénu na film. „Co table reklama znamená?“ směje se Ramsel. „To znamená, že to Robbie trefil.“

Nazvěme to reklamou ad hoc. V době, kdy mnoho reklam se stává vypočítanějšími a homogeničtějšími, některé firmy na Madison Avenue hledají úspěch ve staromódní spontaneitě. Inspirace na scéně pomáhá prodat cokoli od ovesných vloček až po antacida - často s udivujícími výsledky.²³

Ale vypadá nepravděpodobně, že by reklama neměla „vůbec žádnou strategii“, že Benson & Hedges utratili balík, aby publikovali jakýsi fotografův *objet trouvé*. Ty dva panely netvoří abstraktní koláž.

Jak jejich předchůdci a *Advertising Age* pochopili, vypráví příběh nebo přinejmenším chce budít takový dojem. Stimuluje čtenáře, aby si vymysleli narativ, který by podivný úbor vysvětlil. Reklamní novotou má zde vyvolat dojem, že navždy zůstane částečně nevysvětlena, avšak mnozí diváci jsou trápeni spekulacemi. Spekulace je totiž žádaný výsledek.

Samozřejmě že nemůžeme vědět, kdo je ten „chlapeček v trenýrkách“ a co tam dělá. Jestliže nic nevíme, je to tím, že on a jeho trenky nejsou nic víc než záminka, která nás povzbuzuje k vymyšlení vysvětlujících příběhů. Jestliže by měl na sobě oblečení, mohli bychom potom trochu spekulovat: výkonný junior stojící v čele stolu, protože právě povýšil. Plešatý muž a pět žen mu připsjejí při obědě konaném na počest této příležitosti. Malby, světlo, nepřítomnost číšníků a jiných stolovníků napovídá, že místnost není v restauraci. Je to zaměstnanecký oběd, společenská party doma.

Ale trenýrky vzbuzují údiv, co by takhle oblečený muž mohl dělat v takové místnosti. Proč mu připsjejí? Proč se všichni objímají? Lidé si většinou oblékají trenýrky doma. Snad je mladý muž *chobotník*, hostitelem oné skupiny. Ale proč není oblečený? Snad je excentrikem, jakýmsi umělcem: malby visící na za ním mají módně abstraktní vzhled. Snad hostí vlastníka a prodavače galerie, kde byla právě zahájena úspěšná výstava. Nebo snad je rockovou hvězdou, která vstává pozdě a zírá ospalýma očima na svého manažera a ansámbl; zaspal oslavu, ale zůstává ve středu pozornosti. Nebo je to snad rodinná záležitost: je synem staršího muže a oběd se nekoná v rezidenci, ale v otcově mansardě. Mladý muž nějakou dobu otcem neviděl. Přijel předchozí noc z venkova, šel spát a neví, že otec naplánoval zábavu, slyšel hluk a vstoupil. Nebo snad je to byt mladé ženy, který sdílí s mužem (mileneček, manžel, bratr, spolubydlící)? Jenž neví, že si pozvala své kolegy domů, aby oslavili její povýšení. A tak dále. Nic z toho nemá co do činění s Robbiem z jiné série. Ale představte si dokonce, chcete-li, metatextové možnosti: skupina modelek najatých na reklamu oslavující potěšení ze společného kouření našla ve svém manhattanském studiu mladého muže v trenýrkách, který si tam dává cigaretovou pauzu z jiného natáčení. Vidíme veselost situace, mají vlastní přestávku, rozsvíceno (nyní *doopravdy* kouří, nehrají role kuřáků). Starší muž vytahuje svůj ovocný džús, aby jím připil mladému pohlednému narušiteli. Přijít takto žoviálně svými kolegy, mladý muž objímá jednu z modelek, čistě kolegiálně, a je objímán na oplátku. A tak dále.

Poznamenejme, že naše spekulace nemá nic do činění s tím, co dělá reálný autor - spisovatel a fotograf; soustřeďuje se jen na „identitu“ (uvozovky znamenají falešnou stopu) mladého muže jako postavy a možné důvody, které by mohl mít, aby se předváděl takto oblečený v oné místnosti. Jinými slovy, zkoušíme stvořit svět, ve kterém události korespondují s těmito obrazy jako uskutečnitelné. Nejednáme s fotografem nebo reálným „autorem“ reklamního týmu, ale s hypotetickým vypravěčem - hypotetickým ve chvíli, kdy jsme se rozhodli, že tuto stránku v časopise utvoříme jako narativ. Ale za oním vypravěčem je implikovaný autor, který nás neústupně nutí vytvářet *ten* příběh, který by vysvětlil nejpravděpodobnější pár událostí. A on/ona/ono pokračuje v tom - to jest, pokračuje v existenci - tak dlouho, jak pokračuje naše touha shromažďovat tyto fragmenty do příběhu.

Samozřejmě však, nikdy nemůžeme vědět, co se „ve skutečnosti“ v této fikci děje, kdo jsou ti lidé, proč je mladý muž oblečený do trenýrek. Nejde o tento druh textu. V tomto nejnovějším husarském kousku reklamní tvůrce - reální autoři - nestvořili narativ, jehož implikovaný autor uvádí příběh, který by mohl vyprávět vypravěč. Spíše text sám nabízí klíče pro *rejstřík* příběhů. Tím je bezpečně řečeno, že reální autoři se skutečně nestarají, jak nakonec dáme příběh dohromady, ale jsou velice spokojeni, když vědí, že se tím zabýváme. Co by mohlo tvůrce reklamy hřát víc u srdce než vidět, kolik energie vydává obecenstvo na jejich produkt?

Reklama stěží konstituuje naratologickou inovaci. „Náhodné“ nebo naslepo nahozené příběhy jsou hlavní myšlenkou postmoderní literatury. Tento příběh, samozřejmě, takto náhodný není: každá interpretace, která vyvstane, je zahalena tabákovým dýmem. Je nabídnut pohodlný rejstřík alternativ a každá opatřuje půvabné odpovědi na případné dotěrné otázky. Co víc mohou znamenat: trenýrky a medvědí bříško konotují laskavou tolerancí. Reklama není cílena ani k antikuřákům ani k těm, kteří vykouří 4 balíčky denně, ale k mírným kuřákům a ex-kuřákům, kteří pozapomněli (nebo si velmi dobře pamatují) na potěšení z kouření. Reklama žoviálně akceptuje, ba povzbuzuje „rozumné“ kouření, družné kouření - které je, abychom tak řekli, mírným postojem k cigaretám, halíc do magického oblaku dobré nálady hrozbu pro zdraví, o níž každý ví, že existuje. (Magie inspiruje jiné interpretace: kdo lépe vykonává magii než vládnoucí duch? Mladý muž je Puk nebo Petr Pan²⁴, přicházející tajemně a s určitým lehkým šlenstvím jako strážný duch

nikotinu, laskavý bůžek, dobrý duch East Side, ochraňující a pojišťující ty, kteří putují, nevinně hledající potěšení, do jeho brlohů. Jak by *mohl* obléci obyčejné šaty při takové příležitosti?)

Je zajímavé spekulovat o tom, proč by cigaretová společnost měla jako jedna z prvních prezentovat svůj vzkaz v náhodném narativu. Je to proto, že kouření je - nebo továrník chce, aby se zdálo být - náhodnou záležitostí? Nepodporuje náhodná historická nízkooenergetický odpor kuřáků tvář v tvář všem důkazům o smrtelnosti jejich zvyku? „Jestliže jste dostatečně obeznámeni abyste porozuměli chytře otevřenému konci těchto obrazů, *může* přestat s kouřením, nehledě na to, co vám vykládají autority.“ Snad samotná společnost zaujímá náhodný postoj, pokud cítí, že nic tím netratí. Věří, kdy chirurgie potvrzuje svá strohá prohlášení o takových reklamách, Benson & Hedges mohou cítit, že mají malý prostor, a tedy přicházejí s narážkou.

Naratologicky pak máme následující strukturu: reální autoři narativu jsou ti, kdo rozhodli v cigaretové společnosti Benson & Hedges a reklamní agentuře Wells, Rich a Greene dále jejich asistenti a smluvní strany. Jejich motivem je přímá domluva publiku, aby kouřilo jejich produkt, samozřejmě za účelem zisku. Jejich hlavním zájmem je prodej cigaret, ne narativní inovace. Tak (můžeme s domnívat) se obracejí k náhodným narativům, protože takové narativy jsou nové a je vytipováno, že tato módní „hádanka“ podnět v lidech zájem o jejich reklamy - a jejich produkty. Jestliže tak mohou činit představováním překvapivé (pro diváckou masu) nabídky nejasného náhodného narativu, jsou ochotni tuto šanci uchopit. Tedy jejich motivy jsou zcela odlišné od motivů avantgardních umělců, jejichž intence v problematizování událostní struktury narativu jsou estetické. Tvůrci reklamy si nepřejí „dělat podivné věci“, jak je dělali ruští formalisté - to jest narušit naše každodenní očekávání, ale pouze je trochu polechtat, aby nám všem pohromadě udělali radost a my si samozřejmě zapálili.

Ale dokonce i ta reklama nutně implikuje autora, intenci textu. Implikovaný autor povstal z naší stále sycené dychtivosti nalézat příběhy všude, kde je to možné. Dokonce i bystrý čtenář, který chápe opravdové pohnutky výrobce reklamy, bude pokračovat v odvozování implikovaného autora (principiálně snad, jako kdyby zkouší *nemyslet* na růžového slona). Nehledě na naši poučenost jakmile jednou interpretujeme tuto reklamu *jako* narativ, nemůžeme než jednat s implikovaným autorem.

Implikovaný autor je záměr textu odpovědný za volbu postav a kulis (včetně hádankovitého hávu mladého muže), za rozhodnutí činit pouze nespécifikované narážky (včetně takových detailů jako důvod samotného oběda, záhadné objevení muže v trenýrkách, přípitek, objetí), za rozhodnutí verbalizovat pouze jedinou větu („Pro ty, kteří rádi kouří...“) a tak dále. Ideologicky, samozřejmě, implikovaný autor je neméně poplatný agresivnímu kapitalistickému naléhání než reální autoři. Ale oproti reálním autorům implikovaný autor v logice situace dodržuje konvence narativní textuality. A ve svém pravém rozhodnutí pojednat reklamu jako kompletující se příběh jsou reální čtenáři výsledně obdařeni implikovaným autorem opravdovou narativní intencí.

Vypravěč reklamy má minimální úkol: prezentovat celý diskurz ve dvou fotografiích a popisce. Prezentace fotografií se vztahuje k běžné konvenci čtení zleva doprava a seshora dolů a přijetí toho, že „vlevo“ a „nahore“ znamená „diegeticky dříve“. Tudíž vypravěč je naratologicky nevinný a relativně nedůležitý. V ohnisku zájmu leží rozdíl mezi komerčními motivy reálních autorů, kteří spíš než o textový typ dbají o přitahování pozornosti, a motivy textu implikovaného autora, tak jak si je neustále projektujeme.

Marxistická analýza *Dog Day Afternoon*

Je zajímavé, že marxistická kritika cítí potřebu implikovaného autora více než kterákoli jiná. Například nejbystřejší marxistický kritik Frederic Jameson si všímá toho, jak abstraktní pravda třídy - zbezdědnání drobné buržoazie předměstských pracujících, jejich splývání s obyvateli městského ghetta a podřízení této „šedé třídy“ neviditelným silám mezinárodního kapitalismu - se konkretizuje (nebo „zosobňuje“ v jeho termínu) v populární narativ. Jak postavy a akce vystupují v „hmatatelném médiu života“ v „oně celé oblasti osobní fantazie, kolektivního vyprávění příběhů a narativní zobrazitelnosti, jež je doménou kultury“, aby zdůvodnili existenci třídy jako východiska, dokonce i v buržoazním vědomí?²⁵

Jameson uvádí příklad populárního hollywoodského filmu *Dog Day Afternoon* (1975), režírovaného Sidneyem Lumetem. Film je založen na skutečné události, pokusu v roce 1972 vyloupit Chase manhattanskou banku. Hlavní aktéři, jakýsi Sonny Wojtowicz a jeho společník Sal, chtěli získat peníze na operaci, která by změnila pohlaví Sonnyho přítele. Sonny a jeho společník obléhali banku

mnoho hodin. Sonny byl nakonec zajat a jeho společník agentem FBI při cestě na letiště, kde stálo letadlo připravené opřezemí (když propouštěli při výměně zaměstnance banky, a rukojmí).

Pozoruhodné bylo, přinejmenším pro buržoazní kapitalismus, že se Sonny stal jakýmsi hrdinou pro zástup přihlížející okolo banky. Cítil příležitost hrát na jejich sympatie, což napomáhalo policii. Potvrdilo se tak lidové pojetí psance, pravděpodobně podnětené Hollywoodem, který ostatně využil této mediálně vyvolané události. Jak Jameson vysvětluje: „Sociální realita a stereotypy z zkušenosti každodenní sociální reality jsou surovým materiálem, s nímž jsou komerční filmy a televize nevyhnutelně nuceny spolupracovat.“ Ale Jameson cítí, že při užívání tohoto materiálu nedovolují média nevědomě prosakovat třídním vzkazům. Vysvětluje tento proces takto:

Nesmírné ceny komerčních filmů, které nevyhnutelně umocňují jejich produkci pod kontrolu multinárodních korporací, ubírají pravděpodobnosti každému politickému obsahu a narušují poskytnutí komerčnímu filmu úlohu vodítka pro ideologickou manipulaci. Není pochyby, že tomu tak je, jestliže zůstáváme na úrovni intence individuálního filmového tvůrce, který nucen být omezen vědomě nebo nevědomě, svou objektem situací. Ale je chybné počítat s politickým obsahem každodenního života, s politickou logikou, která je inherentní v surovém materiálu, s nímž filmař musí pracovat. Taková politická logika nebude pak manifestována sama jako otevřený politický vzkaz, ani nebude transformovat film v neurčitě politického postavení. Bude však určité udělána, aby odkrývala hluboké formální rozpory, k nimž publikum nemůže zůstat netečné, ať již použije či nikoli obsahové konceptuální nástroje, které mu pomáhají porozumět tomu, se těmito protitrečenými míní.²⁶

Tedy u Jamesona personální politika reálných autorů filmů (Sidney Lumet a jeho štáb, producent, studio, bankovní zájem v pozadí) je nedůležitá.²⁷ Spíše v jejím úzkém quasidokumentárním sledování každodenní žurnalistické pravdy - cvičení podněcování obvyklými motivy finančního zisku - mohou reální autoři pomoci zprostředkovat, vědomě či nevědomě, politický obsah každodenního života, jenž je pro Jamesona realitou třídního boje. Reální autoři

fungují jako druh neosobního potrubí či hromosvodu pro přesunutí již historicky zformovaných politických vzkazů k současnému publiku, dokonce i když publikum není dosud schopno jim rozumět jako takovým. To všechno počítá s *citlivostí* publika vůči nim, což je skutečnost, která se projeví „manifestem sympatie předměstských návštěvníků kina se Sonnym, skutečnost, v níž se uvnitř čtvrti obydlené *société de consommation* pocituje sounáležitost s jejich vlastním každodenním životem za pomoci spoluprožívání tohoto jinak tržně předvídatelného vzorku městského zločinu.“²⁸

Jinými slovy, jde-li o jejich obvyklé záležitosti znovuvytváření či *dokumentování/dramatizování* bizarních nových událostí, filmaři vytvořili alegorii současného stavu třídní represe v Americe a ve světě. Alegorie je použita na boj mezi třemi skupinami: (1) nová koalice proletariátu (okrajový Sonny, Sal a kruh městských obyvatel ghetta před bankou, kteří je povzbuzují) s „atomizovanou maloburžoazií“ (využití ženských zaměstnanců banky, kteří rychle přemohli svůj strach a začali se s oběma lupiči bratříčkovat); (2) impotentní mocenské struktury tamního sousedství, reprezentované New York City Police - zvláště poručíkem Marettim (Charles Durning), kterému se nepodaří dobýt banku a (3) dosavadní neviditelné mocenské struktury, posléze konkrétně „zosobněné“ agentem FBI (James Broderick), který převezme od Marettiho velení útoku na Sonnyho a Sala.

Jameson tu argumentuje, že objektiv filmového štábu je vším jiným než pravděpodobností; je příjemnou rekonstrukcí události. Jejich realita nebyla praktická, ale ideologická, a je nepravděpodobné, že by si byli vědomi alegorie, kterou sdělovala. Ačkoli James nachází v hereckém projevu Jamese Brodericka „narrativní odpověď na základní otázku: jak si představit autoritu dnes, jak imaginativně a principiálně pojmut - to jest v neabstraktní, nekonceptuální formě - autoritu, která může vyjádřit esenciální neosobnost a postindividualistickou mocenskou strukturu naší společnosti, přičemž stále rezonuje mezi lidmi“²⁹, je pochybné, že by si Broderick byl něčeho z toho vědom. Jeho snahou bylo, pravděpodobně, dodat životu podobné reprezentace vnějšího vzhledu a chování agenta FBI, přinejmenším, jak je pojímán Hollywoodem. Podobně zájmem ostatních herců bylo přesvědčivě vykreslit desperáty, transsexuály, bankovní úředníky, důstojníky newyorské policie atd.

To samé musí být řečeno o volbě okolí. Jameson nachází mnohanárodnostní kapitalistickou mocenskou strukturu zosobněnou „prostorovou dráhou filmu samotného, když se pohybuje v „ghettoidní“ zaneřáděnosti vnitřku banky k oné děsivé a neosci-fi krajině závěrečných scén na letišti: jednoduší prostor obyvatel, výslovně technologizovaný a funkcionální, místo městem, nepodobné venkovu,³⁰ asi bychom stěží zdůvodnil, reální autoři líčili letiště takovými větami, které trhají uši. Jejich cílem musí být jednoduše reflektovat čistě newyorské letiště, jak představují, že vypadá.

Nesoustřeďuji se ani tak na sílu či legitimnost Jamesonovy interpretace (ačkoli ji považuji za silnou a legitimní) jako na způsob využití narativního modelu, který, jak už bylo zmíněno, reální autoři nevnímají, na způsob teoreticky irelevantní k širším narativním textovým ideologickým implikacím. Tyto implikace na úrovni „politického nevědomí“ se stávají intencí díla. Každý takový moment nutně implikuje distinkci mezi originální autorskou a textuální intencí; druhá intence, jak jsem doložil, je synonymní s „implikovaným autorem“.

Samozřejmě, pojem reálný autor jako *nevědomý* ovlivňovat spíše porodní bába než matka - není bezpochyby nový nebo výlučně marxistický. Ztvárňuje taková prastará topoi, jako je básník inspirovaný Múzami nebo Eólova harfa rozdechovaná větrem. A marxistická kritika nás zásobuje fascinujícími novými příklady, jejich prostřednictvím, navzdory nevědomí reálných autorů o tom, že dělají, je dosaženo sdělení skrze jejich implikované protějšky.

LITERÁRNÍ VYPRAVĚČ

Ve svém pokusu vyvinout životaschopnou teorii „distance“ v naratologii se Gérard Genette dovolává autority Platónova pojetí (Ústava, kniha 3) diegeze a miméze:

Platón rozlišuje dva narativní mody, kde básník buď sám je mluvčí a ani se nepokouší nás přesvědčit, že mluví někdo jiný než on (tomu říká Platón čistý narativ [diegeze]), nebo na druhé straně, básník směřuje řeč, jako by byl někdo jiný (jako by byl taková či onaká postava), jestliže pojednáváme o mluvených slovech (to nazývá Platón vlastně imitací nebo mimézí).¹

Genette zdůrazňuje rozdíl mezi diegezí a mimézí, ale podstatné je, že obě jsou *narativními* mody. Chci zdůvodnit, že v důležitých ohledech je i drama druh narativu, přinejmenším v tom smyslu, že je založeno stejně jako epika na komponentě narativu, které říkáme „příběh“. Jak zdůraznil Aristoteles, „to, co je součástí každé epické poezie, se také nachází v tragédii“.² Části, které mnil, jsou „zápletka“ (s jejím „prohlédnutím“ a „zvratem“), „postava“, „úmysl“ a „styl“. První dvě z nich (plus „výprava“) jsou to, čemu moderní naratologie zpravidla říká „příběh“. Jenom o „představení“ bylo řečeno, že patří výlučně dramatu. Ale představení je částí aktualizace příběhů, a ne jednou z podpovrchových složek narativní struktury. Základní vlastností příběhu (v naratologickém smyslu) je, že se sestává ze sérií propojených událostí a tato vlastnost je sdílena dramatem i epikou.

Genette však identifikuje narativ s diegezí a drama s mímézí. V *Narrative Discourse* píše: „*Mimetická* reprezentace (je) vypůjčená z divadla,³ a v *Narrative Discourse Revisited* mluví o „opravdu nesmiřitelné opozici mezi dramatickou reprezentací a narativem“.⁴ Hra a román jsou zajisté na úrovni aktualizace zcela odlišné. Ale na textuální úrovni se podobají jeden druhému mnohem více než ostatní textové typy - řekněme, *argument* nebo *deskripce*. Aristoteles psal, že tragédie i epika „imitují“ „linii akce“; tudíž „imitace“ není omezována slovy samotnými, ale zahrnuje širší struktury - zvláště strukturu zápletky.⁵

Zde jako vždy musíme být opatrní na mnohoznakovost termínů. Na úplném začátku *Narrative Discourse* je Genette velice zřetelný, co se týče tří významů slova *récit*. Jeho obezřetnost je neméně