

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ABSTRAKTNÍ AUTOR

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

Autor práce: **Lucie Rehardtová**

Studijní obor: **Estetika**

Ročník: **3.**

2018

Anotace

Bakalářská práce se soustředí na koncept tzv. abstraktního autora. Představuje různé podoby abstraktního autorského subjektu rozpracované v literární teorii a naratologii: skriptora R. Barthese, implikovaného autora W. Boothe, modelového autora U. Eco či abstraktního autora W. Schmida. Dále reflektuje difference mezi jednotlivými koncepty i polemiky, které je provázejí (Chatman, Rimmon-Kenanová ad.).

Klíčová slova: abstraktní autor, interpretace, text, vypravěč, literatura

Annotation

The Bachelor's thesis focuses on the concept of so called abstract author. It deals with various forms of abstract author's subject developed in literary theory and narratology: scriptor of R. Barthes, implied author of W. Booth, model author of U. Eco or abstract author of W. Schmid. Further, the differences between the concepts and the polemics that accompany them (Chatman, Rimmon-Kenanová etc.) are reflected.

Key words: abstract author, interpretation, text, narrator, literature

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně a pracovala 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 č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Jindřichův Hradec 23. dubna 2018

.....
Lucie Rehardtová

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Davidovi Skalickému, Ph.D. za odborné vedení, rady a ochotnou pomoc při vypracování bakalářské práce.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Teoretické analýzy tzv. abstraktního autora.....	9
2.1. Implikovaný autor - Wayne C. Booth + Seymour Chatman.....	9
2.1.1. Shlomith Rimmon-Kenanová.....	15
2.2. Antiintencionalismus u R. Barthese a M. Foucaulta.....	16
2.2.1. Skriptor - Roland Barthes.....	17
2.2.2. Funkce autor - Michel Foucault.....	19
2.3. Modelový autor - Umberto Eco.....	22
2.4. Abstraktní autor - Wolf Schmid.....	25
2.5. Subjekt díla - Tomáš Kubíček a Pražský strukturalismus.....	28
3. Porovnání teorií o abstraktním autorovi.....	33
4. Abstraktní autor v knize <i>Nevinní</i> od Hermanna Brocha.....	37
5. Závěr.....	41
6. Literatura.....	42

1. Úvod

Ve Francii roku 1793 vzniklo autorské právo a to v reakci na změnu chápání autora-umělce jakožto individua s vlastní vůlí, jako génia, který je schopen zprostředkovat vyšší poznání, něco, na co běžný smrtelník nedosáhne. Je schopen tvořit a předávat jednou pro vždy platné informace, je zárukou originality díla a stává se noremní kategorií pro pochopení díla a jeho interpretaci (Müller, 2017). To znamená, že pro správnou interpretaci díla je nutné znát autora jako osobnost - jeho výchovu, vzdělání, ideologii, pohnutky, psychologii, apod., jedině tak jsme schopni porozumět tomu, co ho vedlo k napsání daného díla, jeho intenci.

Přesvědčení, že dílo lze správně interpretovat pouze při znalosti záměrů autora, vydrželo až do začátku 20. století, kdy literární teorie začala klást důraz na autonomii díla. Tento názor zastávala například i tzv. Nová kritika, která tvrdí, že pro správné interpretování díla není nutné znát biografii autora, protože vše, co k interpretaci potřebujeme, je již obsaženo v díle, celý návod pro jeho čtení a to, co stojí mimo dílo, je druhotné. Na Novou kritiku a antiintencionalismus navazují do určité míry další autoři, kterými se budu dále ještě zabývat a to Roland Barthes s textem "Smrt autora" (1968), kde „zabíjí“ reálného autora pro otevření díla čtenářské interpretaci. A také Michel Foucault s textem "Co je to autor" (1969), kde popisuje tzv. diskurzivní funkci autora, kdy jej chápe jako klasifikační kategorii předpokládající přirozenou spojitost řady děl jednoho autora, to umožňuje jejich archivaci, výklad, třídění, typologizaci, atd. (Müller, 2017)

Největší průlom v chápání autorství udělal W. C. Booth, který přišel s termínem *implikovaný autor* (1961), tedy autorovo „druhé já“ (1983: 71), tím v západní naratologii oddělil vnětextového, reálného autora a autora vnitřtextového. Na něj pak, jak uvidíme později, navazují další teoretici, jako například Umberto Eco s *modelovým autorem* (1994), Seymour Chatman s "Obrannou implikovaného autora" (1990), kde vychází z implikovaného autora W. Boothe a Wolf Schmid s *abstraktním autorem* (2003).

V ruské literární teorii vznikl pojem tzv. „obrazu autora“ (Vinogradov, 1980, cit. podle Schmid, 2006: 77), který jako první rozvinul Viktor Vinogradov v roce 1930. Na něj navazuje Boris Korman s „koncipovaným autorem“, který se podle něj „realizuje v korelaci všech součástí textu, které konstituují příslušné dílo, se subjekty

promluvy, to je s těmi subjekty, kterým je text připisován a subjekty vědomí, tedy subjekty, jejichž vědomí je v textu vyjádřeno” (Korman, 1992 cit. podle Schmid, 2006: 78). Zde navazuje a přispívá český strukturalismus, konkrétně Pražská škola v čele s Janem Mukařovským a jeho žákem Miroslavem Červenkou, kteří do naratologie zavedli pojem subjekt díla či autorský subjekt (Schmid, 2006: 78-79).

Jako jeho charakterizující znak vidí Jan Mukařovský (Problémy individua v umění, 1946): *„koncentraci díla v jediném bodu: Místo subjektu je ve struktuře dáno tím, že jednotlivé složky se k subjektu vztahují, znamenají jej. Proto také je subjekt v podstatě v každém díle jedinečný, i když se může uvnitř díla štěpit (...). Jedinečnost se tedy vrací z opačné strany: subjekt není jedinečný ve svém poměru k ztělesňování různými individui, ale je jediný v celém díle jako úběžník všech jeho významů.*” (Mukařovský, 2000: 334-335)

Tento koncept si později ukážeme za pomoci textu Tomáše Kubíčka, který porovnává pojem implikovaný autor, tak jak jej popsal S. Chatman a následně jej nahrazuje právě pojmem subjekt díla a sémantické gesto, tak jak je popsal Pražský strukturalismus (2007: 176). Všechny zde vypsané koncepty vnitrotextového autora jej chápou jako: *„Abstraktní mysl či inteligenci pořádající text, jejíž intence lze rekonstruovat z užitých znaků a kompozice určitého díla a jež tvoří rámeček celkového smyslu textu jako literárního díla.*“ (Müller, 2017) Tak by se dala definovat jedna ze základních vlastností vnitrotextového autora, kterou potvrzují všechny zde zmíněné hypotézy, snad pouze s výjimkou M. Foucaulta, který se věnuje diskurzu, který, dle jeho názoru, odkazuje dále než pouze k samotnému textu a to na jeho užití v různých dobách a kulturách, to nakonec může být důležité jak pro hledání souvislostí mezi díly jednoho autora, autorů jedné umělecké školy, nebo hledání významu literatury v určité kultuře, apod., ale i pro pochopení člověka a jeho smyslu ve společnosti, která užívá daný diskurz.

Ve své práci se nejprve budu věnovat jednotlivým teoriím věnujícím se fenoménu abstraktní autor, u každé z teorií budu reflektovat důvod zavedení a používání tohoto výrazu, dále znaky a způsoby abstraktního autora, tedy to, jak pracuje s dílem, jak ho odlišit od reálného autora či od vypravěče nebo to, jak komunikuje se čtenářem. Dále se pokusím o porovnání abstraktních autorů, jak o nich mluví jednotliví naratologové a literární teoretici, zda odlišné pojmenování pro tento jev (implikovaný autor, modelový autor, skriptor, atd.), je poukazem i na jejich diferenciaci nebo zda mají nějaké společné znaky, kterými by se dal abstraktní autor definovat, jak jeho účel, tak i

jeho podoba a podoba jeho komunikace. Nakonec se pokusím, pomocí závěrů z kapitoly „Porovnání teorií o abstraktním autorovi“, najít a popsat abstraktního autora na konkrétním příkladu a to na knize Hermanna Brocha *Nevinní* (1950).

2. Teorie zabývající se tzv. abstraktním autorem

Nyní můžeme přikročit k jednotlivým teoriím, které do naratologie zavádí pojem abstraktního autora, ať už z důvodu zapovězení vztahu mezi reálným autorem a jeho vydaným literárním dílem ve prospěch čtenářské interpretace nebo kvůli vyjasnění rozdílu mezi vypravěčem a samotným textem pro definování tzv. nespolehlivého vyprávění. Následující texty ukazují, jak abstraktní autor vzniká, jaký má vztah k reálnému autorovi, ke čtenáři nebo k vypravěči, také jak se tento subjekt v díle projevuje a čím přispívá k chápání autorství a významu literatury.

2.1 Implikovaný autor - Wayne C. Booth a Seymour Chatman

S pojmem *implikovaný autor* přichází, jako první, Wayne C. Booth ve své knize *The Rhetoric of Fiction* (1961). Tento implikovaný autor představuje „*druhé já*“ (Booth, 1983: 71) reálného autora a Booth ho využívá především k definování tzv. nespolehlivého vypravěče. Pro definování implikovaného autora si můžeme pomoci pěti argumenty pro implikovaného autora, které formuje a doplňuje Seymour Chatman. Ten, ve své „Obraně implikovaného autora“ v knize *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu* (1990), navazuje nejen na Boothe, ale i na tzv. antiintencionalisty, kteří zastávají názor, že nezáleží na tom, co reálný autor zamýšlel textem sdělit nebo ukázat, ale záleží na tom, zda jsou tyto sdělení v díle dohledatelná čtenářem a jak jim jednotlivý čtenáři rozumí a snaží se ukázat, co nám nastolení tohoto implikovaného autora přináší. Tím, co nám podle něj tento termín přináší, je „*určité pojmenování a analyzování textuálního záměru narativních fikcí pod jednotlivým termínem, ale bez zázemí biografismu*“ (Chatman, 2000: 76).

První argument zní: „*neutrální (nebo objektivní nebo ideální) osoba je ta, pomocí níž chce reálný autor vytvořit zdání objektivitu*“ (ibid.: 81). Booth píše, že reálný autor nikdy nemůže dosáhnout úplné neutrality vůči všem nebo vůči jen nějakým hodnotám. Ovšem argument ve prospěch neutrality s sebou přináší užitečné varování před vléváním autorovo netransformovaných náklonností do díla. Reálný autor proto vytváří autora implikovaného, aby se odpoutal sám od sebe, od svých náklonností, poměrů, názorů, atd. a v díle tak existuje někdo neutrální, kdo reálného autora zastupuje. Důležité je zde upozornit, že ačkoliv by tedy implikovaný autor měl být zcela

neutrální ke všem hodnotám, ne vždy tomu tak je. Podle Boothe je k tomu, aby se reálný autor mohl od svých předsudků odpoutat, potřeba snížit význam autorovy individuality (1983: 70-71). K tomuto se Chatman vyjadřuje tak, že tímto implikovaným autorem Booth vytváří potřebu definice intence, protože se zde jeví jako něco plánovaného reálným autorem již před samotným psaním díla, sloužícího k tomu, aby dosáhl oné objektivitu. Chatman se tak ptá, zda je potřeba mít pojem implikovaného autora, pokud znamená jen „*přechodné nebo ,transformované’ náklonnosti v aktu tvoření*” (2000: 82) a zda by samotný reálný autor, oproštěný od svých předsudků, nebyl schopen toho samého, co by měl podle Boothe dělat implikovaný autor. Chatman doplňuje, že to, „*co chce textová teorie vědět, je, jak a zda ,implikovaný autor’ jmenuje něco esenciálního k textu a pocházející z textu samotného*” (ibid.: 82).

Dalším argumentem je, že „*autoři ukazují v různých dílech různé aspekty jich samých*” (ibid.: 82). Zde Booth navazuje na první argument, kdy právě snížení autorovy individuality dává vzniknout implikovanému autorovi, tedy implicitní verzi reálného autora vytvářené během aktu psaní. Reálný autor vytváří implikovaného autora v závislosti na tom, jak je to potřeba do daného díla, to znamená, že reálný autor s každým svým dílem vytvoří jiného implikovaného autora (jinou verzi sebe sama, jiné ideální kombinace norem), zde je důležité říci, že ačkoliv jsou to jiní implikovaní autoři, většinou mají mnoho podobností (1983: 68-77). Podle Chatmana je tato definice ale nepotřebná, pokud „*odkazuje k procesu, jímž reálný autor rozhoduje, pomocí které z různých přijatých osob bude formovat svůj text*” a tím také „*odkazuje k subjektivitě kompozičních intencí nebo plánů*” (2000: 82).

Nyní můžeme pokračovat otázkou S. Chatmana, jak jméno reálného autora ovlivňuje naše chápání díla a zda nám vědomí o reálném autorovi do určité míry předurčuje to, jak text číst. Zde přichází s termínem Wayne C. Boothe „*povolání autor*” (Booth, 1979 cit. podle Chatman, 2000: 88-89), který Chatman chápe jako:

„podčeled’ charakteristických znaků sdělených všemi implikovanými autory (...) narativních textů nesoucích stejné jméno reálného autora. Reálnému autorovu jménu potom může být rozuměno jako označujícímu určité konstanty nebo běžnému denominátorovi metody mezi implikovanými autory rozličných děl. Jeho označované je známá podčeled’ charakteristických znaků, přenesená od ostatních podobně

označených textů, jež opatřují čtenáře narativně signifikantními informacemi, když putují skrze nový text“ (2000: 89).

Jednodušeji řečeno, daný reálný autor má určitý styl psaní, pro něj typický a v díle většinou ihned rozpoznatelný, zvláště pokud je čtenář obeznámen s jinými jeho díly, tedy zná implikovaného autora jiného díla daného reálného autora. Čtenář, který se setkal s tímto implikovaným autorem a zná jeho znaky, způsoby konstrukce textu, apod., rozezná stejného nebo lépe řečeno podobného implikovaného autora i v novém textu a díky tomu již tuší, jak by měl dílo číst a jak by mu měl rozumět. Důležité je zde říct, že pro Boothe je skutečný rozdíl mezi implikovaným a reálným autorem ve výši jejich nestrannosti, kdy říká, že neexistuje spojitost mezi pocity reálného autora a dosahovanou úrovní jeho práce. To je dáno právě tím, že se odpoutává sám od sebe a vytváří implikovaného autora, který je více či méně neutrální v závislosti na potřebách díla (1983: 68-77). Dílo je založeno na tom, co nám předkládá implikovaný autor, my nemáme přístup k informacím o tom, jak emocionálně zapojený byl reálný autor, když své dílo psal a kvůli tomuto si čtenář vytváří úsudky o autorovi (jeho názorech, poměrech, problémech, atd.) ze zkušenosti s implikovaným autorem. A jak už jsem poznamenala výše, tyto různé implikované autoři daného reálného autora se sice v mnohém liší, ale jsou si také v mnohém podobní, tzn. lze mezi nimi najít spojitosti nebo podobnosti.

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*“ (Chatman, 2000: 82). Toto Booth ukazuje na příkladu nespolehlivého vypravěče, který se odděluje od implikovaného autora především ironií (1983: 73). Nespolehlivého vypravěče Booth chápe jako vypravěče, který nemluví a nejedná v souladu s normami implikovaného autora, dále se liší v tom, jak daleko a kterým směrem se odchyluje od norem implikovaného autora. Booth, který se zabývá především distancí mezi vypravěčem a implikovaným autorem, tuto distanci chápe jako nejdůležitější druh distance pro praktickou kritiku (ibid.: 96). Dále upozorňuje na rozdíl mezi distancí implikovaného autora a zdramatizovaného nebo nezdrmatizovaného vypravěče, kdy implikovaný autor s nezdrmatizovaným vypravěčem často splývají a zdají se být jedním. To se podle něj děje vyvoláním dojmu v čtenáři, že k němu příběh přichází nezprostředkovaný, tedy že čte skutečné události života nějakého člověka, naopak zdramatizovaní vypravěči jsou velmi odlišní od implikovaného autora, který je

vytvořil. Distance mezi nimi pak může být morální, intelektuální, fyzická nebo časová (ibid.: 91). Chatman poznamenává, že možnost ironie, která dává tušit, že vypravěč je nespolehlivý, není plně vysvětlena poznámkou o implikovaném autorovi a ptá se, zda „*reálný autor a vypravěč mezi nimi vysvětlí všechny rozdíly, které vnímáme v aktuálním textu.*” A „*[j]estliže nastolíme nějakou třetí entitu tkvící v podstatě textu, neznamená to nutnost přijmout, že všechny tři zdroje jsou lidské?*” (2000: 82). Na obě tyto otázky odpovídá negativně. Chatman se také přiklání k tomu, že největší rozdíl mezi vypravěčem a implikovaným autorem je patrný v ironických textech, kdy „*hlas*”, tedy vypravěč, něco říká, ale z textu vyplývá něco opačného, pokud se tak děje, je podle něj pravý smysl nejspíše ukryt mezi řádky. Toto ovšem neznamená, že v textech, kde se implikovaný autor a vypravěč shodují, odlišní nejsou. Z toho vyplývá, že hlas patří vypravěči a jeho hlas je bezprostředním zdrojem způsobu podání, avšak samotný text je implikovaný autor, který přisuzuje slova vypravěči. Výběr slov pro vypravěče a postavy samozřejmě závisí na reálném autorovi, ale protože se text odpoutává od reálného autora – je „*samoexistující věcí*”, tedy alespoň pro Chatmana, zůstává zde pouze záznam tohoto výběru a jediný, kdo s těmito zaznamenanými invencemi a záměrem může dále „*pracovat*”, je implikovaný autor, který je s textem navždy spoután. Vypravěč se nám zjevuje pouze skrze slova, která jsou mu určena. Výsledný smysl je pak určován jak tím, co a jak vypravěč říká, tak i celkovým výsledným efektem díla, tím jak jsme dílu porozuměli a jak na nás působí. Vypravěč je tedy nástrojem invence, je vymyšlený, ale implikovaný autor je onen inventor, který určuje, co bude kdo (myšleno nejen vypravěč, ale i postavy) říkat (ibid.: 85-86).

Tím se dostáváme k čtvrtému argumentu, kterým je „*vybírání, hodnocení osobou, která produkuje dílo*” (ibid.: 82). Podle Boothe je dílo produktem voleb hodnotící osoby, ne „*samoexistující věc*”. Hodnotící a vybírající osobou je zde myšlen implikovaný autor, který „*vybírání, vědomě či nevědomě, co čteme*” (Booth, 1983: 74-75). Podle Chatmana tato definice „*rozvětluje obratné uhýbání, intencionality, napůl akceptování a napůl uhýbání její důležitosti k textuální struktuře*” (2000: 82). Jak Chatman říká, Booth zde stojí na pomezí mezi zakázáním autorské intence a zároveň popřením toho, že by dílo bylo „*samoexistující věc*” (ibid.: 82). Chatman ovšem, v návaznosti na antiintencionalisty, tvrdí, že dílo po své publikaci je „*samoexistující věc*” a do tohoto díla se zaznamenávají invence reálného autora, které se stávají principem, který je zbytkem reálné autorovy práce, tedy toho, jak dílo opravdu vznikalo, a protože

je dílo „*samoexistující věc*“, tak zaznamenané principy invence a záměru v něm zůstávají a jsou dostupné až při aktu čtení (2000: 82-83).

A zde navazuje pátý argument, který zní „*zaznamenaná invence textu, která je Boothovými slovy založená ,na základě norem a voleb, které jí formují*“ (ibid.: 84). Booth kvůli tomuto, jak poznamenává i Chatman, využívá právě pojem implikovaný autor, namísto pojmů, jako je „*námět*“, „*smysl*“, „*symbolický význam*“, „*teologie*“, „*ontologie*“, která jsou podle něj zavádějící, protože „*se zdají být cíli, pro něž díla existují*“ (Booth, 1983: 73). Také podle Chatmana tyto pojmy neumožňují poznat, že narativní text již obsahuje informace jak ho číst. Tyto informace jsou „*vznikající*“, takže závisí nejen na tom, co je v textu napsáno, ale například i na tom, jakou máme zkušenost s jinými díly téhož autora nebo s díly určitým způsobem asociované s tím, které čteme (Chatman, 2000: 85). Čtenář tedy rekonstruuje intence zaznamenané v textu. Text také předpokládá určitý rejstřík interpretací, takže nelze s jistotou říci, že toto text tvrdí a toto již nikoliv, protože je podřízený subjektivním interpretacím díla a to znamená, že každý čtenář ho chápe trochu v odlišném smyslu (ibid.: 84). Proto implikovaného autora navrhuje pojmenovat jako autora „*podřízeného*“ v tom smyslu, že je podřízený právě subjektivním interpretacím díla a do určité míry se mění podle toho, kdo a jak text čte (ibid.: 78). Chatman pokračuje dále a říká, že do této zaznamenané invence se vtiskují i diskurz a kódy užívané reálným autorem a jsou v díle samozřejmě dostupné a dohledatelné také. Pojem diskurz, který používá reálný autor při psaní díla, je klíčový v eseji Michela Foucaulta „*Co je to autor*“, kde autora chápe jako funkci diskurzu a pojmenovává ji „*funkce autor*“ (1994; 50). Pro Chatmana je to „*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*“ (ibid.: 85).

Booth píše, že náš smysl pro implikovaného autora obsahuje nejen extrahované významy, ale také morální a emocionální obsah každého výjevu, to samozřejmě zahrnuje intuitivní zadržení celkové formy uměleckého díla, z které vyplývá hlavní hodnota, ke které se implikovaný autor zavazuje (1983: 85). Booth také upozorňuje, že existuje i distance mezi čtenářem a implikovaným autorem, která může být intelektuální, morální nebo estetická a doplňuje, že pro úspěšné čtení knihy je potřeba odstranit distanci mezi základními normami implikovaného autora a normami předpokládaného čtenáře (ibid.: 96).

Chatman (2000: 76) zase píše, že se implikovaný autor děje přímo v narativní fikci, kterou provází během čtení a to znamená, že je součástí textu a určitým způsobem

se aktivuje při jeho čtení, to přináší jakési ponouknutí čtenáře ke spolupráci při rekonstrukci záměru a principu invence díla, které mají za zdroj právě implikovaného autora. Implikovaný autor je tedy zdrojem celé struktury významu narativního textu, který zahrnuje různá tvrzení, denotace, konotace, implikace a ideologická spojení. V textu jsou zahrnuty dva zprostředkující konstrukty – implikovaný autor, který je uvnitř textu a při každém čtení je rekonstruován a čtenář, který stojí vně textu a je to právě on, kdo rekonstruuje (ibid.: 77). Koncept implikovaného autora, podle Chatmana, vyvrací tvrzení, že čtenář má skrze text přístup k reálnému autorovi, tedy k jeho názorům, myšlenkám, atd., a že je v přímé komunikaci s ním (ibid.: 78). Skrze text nelze dosáhnout zpětné vazby od reálného autora, nemůže nám říci, jak co myslel a co tím chtěl říci. To je způsobeno tím, že psaný text je komplexnější než mluvený akt, a také „fixovaný“ (Roland Barthes), to znamená, že je mnohem složitější v tom smyslu, že text předpokládá čtenářovu spoluúčast na rekonstrukci významu díla bez zpětné vazby „původního mluvčího“, reálného autora, a tak musí být určitá zpětná vazba již v textu – ten obsahuje různá vyjádření emocí a názorů, zároveň však uvádí i kontext, ve kterém jsou vyjádřeny. To ukazuje na výroku „*Dosáhnete na sůl?*“ (ibid.: 78), kdy, jako čtenáři, nejsme schopni z takového výroku (napsaného) poznat, zda jde o to, že daný člověk chce podat sůl nebo o to, že sůl je vysoko v poličce a on chce vědět, zda tam dosáhneme. A fixovaný je právě tím, že je psaný a publikovaný a nelze jej již reálným autorem změnit. Chatman píše, že „*čtení textu jako mluveného aktu reálného autora je příliš zjednodušené, aby obsáhlo sémantickou komplexnost mnoha textů*“ (ibid.: 78). Doplňuje, že: „*Rozeznání logického rozdílu mezi reálným autorem, implikovaným autorem a vypravěčem nás činí citlivější i vůči interpretačním vzorům, které bychom jinak mohli postrádat*“ (ibid.: 87). Takže pokud čtenář bude tyto tři „postavy“ odlišovat, je pravděpodobné, že bude pozorněji číst a nebude mít potřebu soudit obsah knihy podle jména autora na jejím obalu, atd.

Poslední, čemu se věnuje Chatman (2000: 83) a čím rozšiřuje pojem implikovaný autor (i za hranice literatury), je skupinové autorství, kdy jsou umělecká díla ovládnuta svým implikovaným autorem a tudíž vypadají jako vytvořená jediným autorem. Jedním z nejlepších příkladů je Bible, která opravdu vypadá jako napsaná jedním člověkem, to je dáno její ideologickou povahou. Všichni, kdo Bibli sepisovali, měli stejnou víru, stejné nebo alespoň velmi podobné názory na život, chtěli dále předat nějaká poselství, atd. a tato ideologie zapsaná v textu, Bibli, tam stále zůstává a je pro ni sjednocující, takže ji sjednocuje ona invence, kterou je implikovaný autor. To je

viditelné i na příkladu hollywoodských filmů, které uvádí Chatman, kdy má skupina lidí (režisér, stříhač, kameraman, producent, maskér, atd.) jeden záměr, který přenáší do filmu, tento záměr tam samozřejmě zůstává a dává divákům pocit, že film je dílem jednoho člověka, ale neuvědomují si, že jsou v kontaktu s jediným implikovaným autorem vytvořeným spoluprací více reálných autorů. Tento unifikovaný implikovaný autor stále funguje stejně, jako kdyby byl součástí díla jednoho reálného autora, to znamená, že stále informuje čtenáře nebo diváka o tom, jak dílo číst či vnímat a jak mu porozumět, stále určuje vypravěči a postavám co říkat a dělat, stále podněcuje čtenáře či diváka k vlastní aktivitě, k dotváření příběhu a zamýšlení se nad ním.

2.1.1 Shlomith Rimmon-Kenanová

Shlomith Rimmon-Kenanová se ve své knize *Poetika vyprávění* (1983), věnuje Boothovu a Chatmanovu použití implikovaného autora pro definování nespolehlivého vyprávění a celkový popis jeho komunikace v literárním díle. V této bakalářské práci zastupuje kritický pohled na pojem implikovaného autora, kdy upozorňuje na problematiku jeho zavedení. Rimmon-Kenanová používá koncept implikovaného autora také k definování nespolehlivosti vypravěče, ovšem upozorňuje, že ne vždy se tato nespolehlivost dá pomocí implikovaného autora odhalit, a že naopak tento koncept může být ještě více zmatečný pro definování nespolehlivosti. Dále píše, že koncept implikovaného autora může být důležitý pro vymezení čtenářova postoje k vypravěči a upozorňuje na nutnost depersonifikace implikovaného autora, tím popírá, že by implikovaný autor byl „*druhým já*“ (Booth, 1983: 71) reálného autora a tedy nějakou další nově vytvořenou osobou. To v podstatě potvrzuje i S. Chatman (2000: 83), který depersonifikoval implikovaného autora W. C. Bootha.

Chatman (2000: 77-78) tvrdí, že implikovaný autor nemá hlas, tedy žádný přímý prostředek komunikace, zároveň ale píše, že v naraci nemusí být přítomen vypravěč a fiktivní adresát, naopak tam vždy musí být implikovaný autor a implikovaný čtenář, kteří spolu komunikují. Rimmon-Kenanová (2001: 95) píše, že implikovaný autor je souborem implicitních norem, není „*hlasem*“ nebo nějakým „*mluvčím*“ a nemůže tak být účastníkem narativní komunikační situace. Druhá námitka se týká právě „*účastníků*“ narativní komunikační situace, kdy, jak už jsem zmínila výše, Chatman říká, že vypravěč a fiktivní adresát jsou pouze možnými faktory této komunikace, tedy

že v díle mohou, ale nemusí být (2000: 78). Rimmon-Kenanová (2001: 95-96) naopak tvrdí, že by měli být do narativní komunikace zahrnuti jakožto její konstruktivní faktory, protože každé vyprávění nebo výpověď, záznam výpovědi, předpokládá někoho, kdo je vyslovil. Vedle těchto mluvčích existuje vyšší vyprávěcí autorita, která nemusí být ihned v textu viditelná, odpovědná například za citování dialogu či transkripci písemných záznamů.

2.2 Antiintencionalismus u Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta

Roland Barthes i Michel Foucault navazují především na hlavní myšlenku antiintencionalismu, takže literární dílo považují za „*samoexistující věc*“, ovšem objevuje se i výtky vůči Nové kritice. Barthes sice sdílí názor, že osoba reálného autora, se svými pocity a postoji vůči světu, není pro nalezení smyslu díla podstatná, kritizuje však Novou kritiku v tom, že při odsunutí reálného autora do pozadí je nejednou zbytečné pátrat po jednom obecném smyslu, který by z textu vyplýval, protože právě otevřením díla interpretacím se vytrácí naděje na jednu „*správnou*“ interpretaci a píše, že „*[p]rostor psaní můžeme procházet, ale ne odhalit; psaní skýtá bez přestání smysl, ale vždy jen proto, aby se hned rozplynul: psaní vykonává systematické osvobozování od smyslu.*“ Nestanovení konečného smyslu „*uvolňuje aktivitu, kterou bychom mohli nazvat kontra-teologická a která je dočista revoluční, neboť odmítnout ustanovit smysl znamená konec konců odmítnout Boha a jeho hypostaze, rozum, vědu a zákon*“ (2006: 77). Oba tedy využívají určité funkce textu, Barthes vnitrotextového autora – „*skriptora*“ a Foucault „*funkci autora*“, především k potvrzení toho, že skrze dílo nemá čtenář přístup k intencím reálného autora, tím otevírají prostor čtenářským interpretacím nebo, jako je tomu u Foucaulta, čtenář má skrze text a diskurz možnost pochopit fungování společnosti v době či místě, kdy/kde bylo dílo napsáno, díky tomu je pak možno sledovat vývoj nejen umění a prostředků, které využívá, ale i vývoj společnosti a postavení člověka v ní. Čtenář pro správný výklad díla nehledá odpovědi u reálného autora, ale v samotném textu, kde všechny jeho části jsou komplexní a propojené a záleží tak především na výsledném fungování díla. Poté už záleží jenom na čtenáři, jakou má zkušenost se čtením literárních děl jednoho konkrétního autora, na druhou stranu také s díly různých autorů a různých stylů, jakou má znalost historie či jakou má

čtenář životní zkušenost, to může nakonec určit jeho distanci vůči určitým dílům. Čtenář, při propojení svých zkušeností a znalostí s recepcí textu, dochází k významu díla, který se může u jednotlivých čtenářů mírně lišit, to je způsobeno tím, že každý člověk má jiné zkušenosti a znalosti, může žít v jiné době, než dílo vzniklo nebo v zemi s odlišnou kulturou a kvůli tomu reaguje jinak na způsoby fungování textu.

2.2.1 Skriptor - Roland Barthes

Roland Barthes se ve své eseji "Smrt autora" zabývá pozicí autora a čtenáře v literatuře. Ptá se po tom, kdo skrze umění, v tomto případě literární dílo, promlouvá, zda je to pouze empirický autor se svou historií, se svými názory, zálibami, vášněmi, atd., jak se domnívala většina kritiků od středověku. „*Výklad díla je vždy hledán u toho, kdo je vytvořil, jako by přes víceméně průhlednou alegorii fikce šlo o hlas jedné a téže osoby: autora, který se svěřuje*” (Barthes, 2006: 75). Zde ale Barthes nachází rozpor, protože si uvědomuje, že ne vždy dílo obsahuje ideologii, jakou zastává empirický autor, který jej sepsal.

V návaznosti na antiintencionalismus říká, že není možné význam díla pochopit přes osobu empirického autora a říká, že nositelem významu díla je samotný „*jazyk, text, organizovaný podle kulturních kódů dané doby*” (Schmid, 2006: 80) a do kterého se autor snaží „*vtělit*” své myšlenky. „*Psát znamená dosáhnout skrze předem danou neosobnost - kterou bychom nikdy neměli zaměňovat s oklešťující objektivitou realistického romanopisce - onoho bodu, ve kterém jedná, ,performuje’, pouze řeč, a ne já*” (Barthes, 2006: 75). Tato performance řeči ukazuje na to, že v díle se něco děje, že se skrze něj něco nového vytváří a mění, co empirický autor není schopen vědomě ovlivnit. Slovům tedy nic nepředchází, ale skrze ně se něco nového vytváří a to nová skutečnost, u které nezáleží na tom, zda je to, vzhledem ke skutečnosti, pravdivé či ne, ale spíše na tom, zda bylo toto vytvoření nové skutečnosti úspěšné nebo neúspěšné. To, co se ale především mění, pokud odmítneme, že význam díla lze zjistit pouze skrze osobu empirického autora, zkoumáním jeho životních postojů, jeho psychologie, apod., je čas.

„Autor, věříme-li v něj, je vždy pokládán za minulost své vlastní knihy: kniha a autor se staví na stejnou linii, rozdělení na před a po. O Autorovi

se předpokládá, že knihu ‚živi‘, tedy že existuje ještě před ní, myslí, trpí a žije pro ni; je se svým dílem ve stejném vztahu antedecence jako otec ke svému potomkovi” (ibid.: 76).

Zde Barthes dospívá ke skriptorovi, který, jak říká:

„se rodí ve stejné chvíli jako jeho text; není žádným způsobem opatřen bytím, které by předcházelo či přesahovalo jeho psaní, není nijak subjektem, jehož by byla kniha predikátem; existuje pouze čas výpovědi a celý text je navěky psán tady a teď. Z toho vyplývá, že psát již nemůže označovat operaci zaznamenávání, konstatování, reprezentace či, jak by řekl klasik, ‚vyličení‘, ale to, co lingvisté v návaznosti na oxfordskou filozofii nazývají performativem - zřídka se vyskytující slovesnou formou (určenou výlučně první osobě a přítomnému času), ve kterém je jediným obsahem (vyjádřením) výpovědi akt, kterým se sama pronáší...“ (ibid.: 76).

Tento skriptor má něco jako slovník, ze kterého čerpá. Skriptor je součástí textu, slov, která pouze odkazují k jiným slovům z onoho slovníku a ne k empirickému autorovi, díky čemuž by se stávalo uzavřeným, určeným autorem. Dílo tedy lze pochopit pouze skrze samotný text a díky tomuto se otevírá čtenáři a jeho interpretaci. Čtenář je ten, kdo musí být schopen pochopit „skriptorův slovník” (ibid.: 77), porozumět mu a tak porozumět i dílu. Zde bychom mohli pozorovat určitou podobnost s implikovaným autorem, tak jak jej popsal W. C. Booth (1983: 96), podle kterého je důležité, aby čtenář snížil distanci vůči implikovanému autorovi a díky tomu správně četl dílo, tedy, že pro pochopení díla je potřeba spolupráce čtenáře a vnitrotextového autora.

2.2.2 Funkce autor - Michele Foucault

Michele Foucault se v textu „Co je to autor“ věnuje autorovi jakožto funkci diskurzu, tzv. „*funkci autora*“ (1994: 50). Zmizení empirického autora přináší uvolnění určitých funkcí a jedna z nich je právě funkce autora, kterou je možno v díle nalézt jako diskurz použitý pro jeho sepsání, tento diskurz však není pouhou promluvou, ale váže se k institucionálnímu systému a odkazuje tak k vytváření a používání diskurzu v různých dobách, místech, institucích, atd.

Foucault, po tom co připustí, že je již známo, že se psaní vztahuje pouze k sobě samému, a že psaní souvisí se smrtí autora, jak napsal Roland Barthes (1968) a po tom, co zavrhne oba pojmy nahrazující autora – dílo a psaní – jako pojmy více méně zachovávající privilegium autora, se zabývá používáním jména autora. Podle něj je jméno autora stejně matoucí jako on sám v tom smyslu, že může být zavádějící a pro většinu lidí pouze odkazující k nějaké skutečné osobě (ibid.: 48-49). Jméno autora hraje určitou roli v rámci diskurzu a tato role nebo spíše funkce, je funkcí klasifikační a:

„umožňuje přeskupování určitého počtu textů, jejich delimitování, vylučování některých z nich, jejich kladení do protikladu vůči jiným textům. Navíc uvádí do vztahu texty mezi sebou...“ to naznačuje, „že byl mezi nimi stanoven vztah homogenosti, nebo filiace, nebo ověření jedněch druhými, nebo vzájemného vysvětlení nebo společného využití“ (ibid.: 49).

Jak Foucault píše, jméno autora také působí jako charakteristika určitého způsobu bytí diskurzu, to nám říká, že onen diskurz je řeč, který je poté přijímán určitým způsobem a je mu přiřazen určitý statut (ibid.: 50). Takto tedy dochází k myšlence, že:

„jméno autora nevychází jako vlastní jméno z nitra nějakého diskurzu ke skutečnému a vnějšímu individuu, jež ho produkuje, ale že jaksi běží na hranici textů, že je vykrojuje, že sleduje jejich kostry, že projevuje jejich způsob bytí nebo že je přinejmenším charakterizuje. Projevuje událost určitého celku diskurzu a odkazuje k statutu tohoto diskurzu uvnitř nějaké společnosti a nějaké kultury. Jméno autora (...) se nachází ve zlomu,

který uvádí určitou množinu diskurzů a její způsob zvláštního bytí. Mohli bychom tedy říci, že v civilizaci, jako je naše, se nachází určitý počet diskurzů, které jsou nadány funkcí autora, zatímco jiné ji nemají. (...) Funkce autora tedy představuje charakteristický způsob existence, oběhu a působení určitých diskurzů v nitru nějaké společnosti” (Foucault, 1994: 50).

Zde ještě zajímavé porovnání s chápáním jména reálného autora W. C. Boothem. Ten používá tzv. „*povolání autor*” k popsání vztahu mezi jménem reálného autora a implikovaným autorem v jeho dílech, kdy jméno autora slouží pro čtenáře jako značka, která označuje díla s velmi podobným implikovaným autorem – v každém díle je sice odlišný implikovaný autor, ovšem v dílech jednoho reálného autora může být mezi jeho implikovanými autory hodně podobnosti.

A tímto se dostáváme k nejdůležitější části textu, k charakterizování diskurzu nesoucího funkci autora. Zde určuje rysy charakteristické pro funkci autora – první z nich je, že „*funkce autora je vázána na právní a institucionální systém, který uzavírá, určuje, člení svět diskurzu*” (ibid.: 55). To znamená, že funkce autora je řízena systémem, který je pro danou dobu platný. Foucault toto ukazuje na příkladu vzniku autorského práva na přelomu 18. a 19. století, kdy se autoři stále potýkali s nebezpečím psaní, které bylo vyrovnáváno výhodami vlastnictví.

Druhým rysem je, že „*nepůsobí jednotlivě a stejně ve všech diskurzech, za všech dob a ve všech formách civilizace*” (ibid.: 55). Foucault zde používá jako příklad literární diskurzy doby, kdy nikoho ani nenapadlo se ptát na autora a přitom tato díla byla přijímána, hodnocena, atd. a s literárním diskurzem naší (respektive jeho) doby, kdy lidé potřebují znát autora – hodnota, smysl, atd. díla jsou určována tím, kdo dílo sepsal.

Třetím rysem je, že: „*není definována spontánním přiřknutím diskurzu jeho tvůrci, ale sérií specifických a komplexních operací*” (ibid.: 55). Chápání autora tedy závisí na tom, jak je v jedinci určen a do tohoto se samozřejmě promítá to, jak je charakterizován v určité době, podle typu diskurzů, apod. To znamená, že vnímání autora nebo autorství v naší době je odlišné od chápání autora v 18. století, avšak podle Foucaulta zde existuje jistý invariant a to především ve vytváření formy autora moderní kritikou, která je podle Foucaulta založená na čtyřech kritériích opravdovosti podle svatého Jeronýma.

Čtvrtým rysem funkce autora je, že „*neodkazuje čistě a jednoduše k nějakému skutečnému jedinci, může simultánně vyvolávat vícero ego, vícero postavení - subjektu, jež mohou být zaujata různými třídami jedinců*” (Foucault, 1994: 55). Foucault zde říká, že znaky obsažené v textu odkazují k alter-egu, které je v distanci vůči skutečnému autorovi. Tento odstup může být různě velký a dokonce se v průběhu knihy může měnit. Funkce autora se uskutečňuje právě v tomto rozdělení a odstupu. Toto můžeme vidět i u Boothe, který píše o snížení autorovy individuality, tím se vytváří implikovaný autor, který je více či méně podobný reálnému autorovi, podle potřeb díla (1983; 68-77). Podle Foucaulta, diskurzy obsahující funkci autora mají pluralitu ego a navíc tato funkce umožňuje jejich rozptyl.

Foucault se věnuje i vzniku diskurzu, který popisuje pomocí tzv. „*zakladatelů diskurzivity*” (ibid.: 56), kteří zauímají transdiskurzivní pozici. To znamená, že kromě produkování svých vlastních textů, pojmů, hypotéz, atd., produkují i určité možnosti a pravidla pro formování jiných textů, tím vytvářejí nekonečné možnosti diskurzu. Založení diskurzivity ovšem neznamená pouze to, že tito autoři, tito „*zakladatelé*”, dali podnět k vytváření prací, které se drží jejich teorie a modelují se právě podle ní, ale znamená to i to, že dali podnět k vytváření rozdílů vůči jejich teorii, pojmům, atd. Všechny tyto texty, ať už ze sebe vycházejí nebo se naopak popírají, se vztahují k jednomu diskurzu. Foucault také upozorňuje na to, že, na rozdíl od založení nějakého vědeckého přístupu, je založení diskurzivity heterogenní vůči jejím pozdějším transformacím. Diskurzivita není součástí transformací, ale zůstává vůči nim v pozadí nebo nad ně vyčnívá. Důsledkem toho je, jak píše Foucault, že „*se definuje teoretická platnost nějaké propozice ve vztahu k dílu zakladatelů.*“ A tedy „*[d]ílo těchto zakladatelů není situováno ve vztahu k vědě a v prostoru, které načrtá, nýbrž je to věda nebo diskurzivita, jež se vztahuje k jejich dílu jako ke svým prvotním souřadnicím*” (Foucault, 1994: 58). A zde se setkáváme s nutností, kterou diskurzivita vytváří – „*návratem k původu*” (ibid.: 58). Jakožto „*návrat k původu*” označuje Foucault „*pohyb, který má svou vlastní specifičnost a který charakterizuje právě nastolení diskurzivity*” (ibid.: 59). K tomuto návratu je zapotřebí zapomenutí, které je součástí diskurzivity a které jednak dává zapomenout akt ustanovení diskurzivity, ze kterého vychází a zároveň umožňuje právě návrat k ustanovujícímu aktu. „*Návrat k původu*” se vrací k samotnému textu a umožňuje objevit to, co bylo přehlédnuto nebo naopak potvrdit to, co z textu vyplývá, navíc ale pomáhá odhalit prázdná místa, která byla díky zapomenutí zastřena, zdánlivě vyplněna. Odhalení prázdných míst dává možnost

modifikace diskurzu právě díky tomu, že je odhalíme a tím odhalíme i třeba nesprávné (nesprávné pro naši dobu, náš diskurz) vyplnění těchto míst (ibid.: 58). Jedním z důsledků tohoto návratu je, podle Foucaulta, jakési svázání díla a autora. K textu je tedy třeba se vrátet právě kvůli tomu, že je textem nějakého autora. Návrat ale nepozmění historii, nýbrž teorii (ibid.: 59).

Tak diskurz či diskurzy pomocí návratů „*zaujmají k jejich ‚základnímu‘ a prostředkujícímu autorovi vztah, který není totožný se vztahem nějakého textu k jeho bezprostřednímu autorovi*” (Foucault, 1994: 59). Podle Foucaulta je tato analýza funkce autora důležitá nejen pro její pochopení na úrovni jedné knihy, ale obsahuje navíc nová určení při analýze v rozsáhlejších souhrnech. Navíc by analýza funkce autora a jeho modifikací měla přispět k pochopení způsobu, jakým se diskurzy napojují na společenské vztahy. Jinak řečeno: analýza funkce autora umožní zjištění toho, jak se může subjekt objevit v řádu diskurzu, jaké místo může zaujímat v určitém typu diskurzu, jaké je jeho působení a jakým pravidlům se podřizuje. Analýza funkce autora je zde chápána jako jedna ze specifikací funkce subjektu (ibid.: 62).

2.3 Modelový autor - Umberto Eco

Umberto Eco se ve své knize *Šest procházek literárními lesy* (1994), zabývá především otázkou čtenáře ve vztahu k literárnímu dílu, ovšem k tzv. *modelovému čtenáři* vypracovává i pojem tzv. *modelového autora*, pomocí něhož dosahuje jakési symetrie vůči modelovému čtenáři (1997: 24). Eco je, podobně jako Barthes, zaměřený hlavně na otevření díla čtenářským interpretacím a především díky tomu zavádí pojem modelového autora.

Tento modelový autor není ani vypravěčem, ani samotným empirickým autorem. Modelový autor vzniká s textem, přesněji řečeno vzniká v průběhu čtení, stejně tak jako modelový čtenář. Podle Eca je to anonymní hlas (tedy alespoň v příkladu knihy *Sylvie* od Gerárda de Nervalu, který Eco uvádí), který vede čtenáře dílem, ačkoliv pro samotného čtenáře je velmi špatně identifikovatelný (ibid.: 24). Naopak S. Chatman (2000: 77) považuje implikovaného autora za bezhlasého, on přisuzuje slova vypravěči a postavám, kteří mluví a vyjadřují to, co implikovaný autor chce vyjádřit pro další úroveň komunikace se čtenářem a zároveň na něj odkazují – pokud, například,

rozeznáme nespolehlivého vypravěče, jsme si již vědomi nějakého vyššího principu, který dotváří celkový smysl díla, který je v rozporu s tím, co tvrdil v průběhu knihy nespolehlivý vypravěč. Modelového autora lze identifikovat jako styl, který je, jak píše Eco, jasný a nezaměnitelný, ale přináší s sebou i problém toho, že vytváří pocit uzavřenosti a netečnosti modelového autora ve vztahu ke čtenáři. Na druhé straně se modelový autor „*projevuje jako narativní strategie, jako množina instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři*” (Eco, 1997: 25).

Modelový autor komunikuje s modelovým čtenářem, modelový autor a modelový čtenář jsou „*subjekty, které se zjevují jeden druhému jen v procesu čtení, takže jeden vytváří druhý*” (ibid.: 35). Touto komunikací modelový autor podněcuje čtenářovu fantazii a fyzickou reakci na samotné dílo, to znamená, že modelový autor určuje, jak dílo vnímat, jak ho prožívat, atd. Potřebu komunikace a spolupráce mezi vnitrotextovým autorem a čtenářem zdůrazňují, jak jsme mohli vidět, i W. C. Booth, S. Chatman a R. Barthes. Jednou z důležitých funkcí modelového autora v díle je, podle Umberta Eca, zmatení čtenáře, které ho nutí k tzv. „*umění zpomalit*” (ibid.: 15 a 61), kdy čtenář musí zpomalit ve čtení, aby dokázal pochopit a zrekonstruovat souvislosti v příběhu. Další k čemu modelový autor čtenáře vybízí je opakované vracení se k dílu, jelikož čtenář je po prvním přečtení textu většinou zmatený a nedokáže ho dostatečně interpretovat (alespoň v případě komplikovanějších textů), musí ho přečíst znovu, aby objevil souvislosti a informace, které při prvním čtení přehlédl. O opakovaném návratu k dílu mluví i M. Foucault (1969: 58-59), který jej chápe podobně jako Eco a považuje jej za důležitý právě kvůli přehodnocení původních interpretací nebo naopak jejich potvrzení. Tímto opakovaným čtením se z empirického čtenáře stává modelový čtenář druhého stupně, ten, na rozdíl od prvoplánového čtenáře, kterému stačí zjistit, jak příběh skončí, se snaží:

„odhalit, jak se modelový autor vyrovnává s úlohou průvodce čtenáře. K tomu, abychom se dozvěděli, jak příběh skončí, stačí obvykle přečíst jej (text) jednou. Naproti tomu, abychom identifikovali modelového autora, je nutno číst text mnohokrát, některé příběhy donekonečna. Jen tehdy, když empirický čtenář odhalí modelového autora a porozumí (či alespoň začne chápat), co od něj žádal, stane se skutečným modelovým čtenářem” (Eco, 1997: 41).

Modelový autor je tedy narativní strategie a gramatická taktika, která je rozpoznatelná pouze pro „*druhoplánového*“ čtenáře (ibid.: 48), kterým se člověk stane, právě když pochopí záměry modelového autora, tedy to, co od něj modelový autor vyžaduje.

Eco (ibid.: 48) říká, že pro pochopení tohoto je nutné obrátit se k rozdílu mezi fabulí a syžetem a k diskurzu, které tvoří strukturu narativního textu a které jsou tedy součástí strategie modelového autora. Fabule je souhrn událostí časově a příčinně spojených, který si čtenář sestavuje až po přečtení díla, po pochopení toho, jak šly události, v díle sepsané, za sebou. Syžet je způsob uspořádání tematických složek a to, jak jsou podány informace o fabuli, protože ty nemusí být vždy seřazeny tak, jak se události staly, ale mohou být například na přeskáčku, kdy se k určitým situacím dostáváme pomocí retrospektivy nebo pomocí odkazů do budoucna. Diskurz je určitá promluva, díky které chápeme, jak textu rozumět. „(...) *modelový autor sebe odhaluje tím, jak organizuje příběh - ne prostřednictvím organizace děje, ale skrze narativní diskurz*“ (ibid.: 52). Eco tedy pojímá diskurz jako pouhé použití jazyka v uměleckém díle. Na druhé straně stojí pojetí M. Foucaulta, pro kterého „*diskurz není rozhovorem, přímou interakcí tváří v tvář, promluvovou událostí, nýbrž množinou textů/promluv (vzájemně k sobě vztažených, často institucionálně souvisejících) a společenských zásob vědění, jež se v textech/promluvách manifestují a jež jsou texty/promluvami produkovány. [...] V diskurzu se spojují konvencionalizované způsoby myšlení a mluvení, vybrané k vyjadřování idejí; množiny propojených idejí se označují jako ideologie*“ (Hoffmanová, 2017). Foucault tak odkazuje mnohem dále než k samotnému textu a to k historii užívání jazyka, k jeho různým způsobům užití v různých institucích (školství, média, umění, politika, ad.), k tomu, kdo se podílí na utváření diskurzu a jakými pravidly se při tom řídí, atd. Podle Eca je možné, aby narativní text neměl syžet, ovšem fabuli a diskurz musí mít vždy, ale i přes to, že syžet není nutný, většina děl ho obsahuje a jak ukazuje na příkladu díla Gerárda de Nerval *Sylvie*, je to právě funkční spojení fabule, syžetu a diskurzu, co dělá dílo tak mimořádné.

Modelový autor tedy neodkazuje pouze k obsahu textu a nesnaží se navést čtenáře k jeho porozumění, ale snaží se také, aby si čtenář všiml toho, jak bylo dílo napsané, tedy stylistické strategie. Tímto objevením nebo uvědoměním si stylistické strategie si čtenář, tedy ten „*druhoplánový*“, uvědomí jakýsi řád ve skladbě textu, v tom, jak jsou události uspořádané, jak na sebe navazují, atd. a to i v díle, které je při prvním čtení velmi matoucí a nepřehledné (ibid.: 59). Čtenář ovšem, ačkoliv tuto

strategii objeví, neztrácí prožitek z díla, protože i při znalosti strategie, která je vně textu, jakmile se začte, dostává se do nitra textu a ocitá se opět jako modelový čtenář v područí modelového autora, kterým se nechá vést. Modelový autor je tedy tato strategie, kterou je možno v díle zkoumat a neztrácí své kouzlo ani v případě pochopení čtenářem (ibid.: 61).

2.4 Abstraktní autor - Wolf Schmid

Wolf Schmid ve svém textu o abstraktním autorovi, věnuje pozornost nejprve dějinnému vývoji tohoto konceptu, reflektuje kritiku tohoto pojmu a po této reflexi definuje abstraktního autora a abstraktního čtenáře. Podle Schmidova vytváří abstraktního autora recipient, to znamená, že je re-konstruktem čtenáře na základě jeho subjektivního čtení díla (2006: 84). Re-konstruktem proto, že ačkoliv čtenář má do určité míry volnost při vytváření tohoto abstraktního autora, je abstraktní autor v textu již naznačen konkrétním autorem, tedy tím autorem jak ho dnes chápe většina lidí – reálným a historickým, nezávisle existujícím na díle. Wolf Schmid píše, že abstraktní autor je sice také reálný, ale ne konkrétní a tuto konkretizaci vyžaduje právě od čtenáře. U Schmidova opět vidíme potřebu spolupráce čtenáře s vnitrotextovým autorem jakou jsme již viděli u W. C. Bootha, S. Chatmana, R. Barthesa i U. Eca. Čtenář se tedy musí držet textu a symptomů v něm obsažených, jejichž objektivita omezuje interpretovu volnost v rekonstrukci (ibid.: 84).

Symptomy Schmid rozumí:

„všechny tvůrčí akty, z nichž dílo povstalo: nalezení příběhu se situacemi, hrdiny a ději, rozvržení určité logiky jednání s více či méně vyhraněnou filosofií, zapojení vypravěče, transformace příběhu do vyprávění za pomoci určitých postupů, jako je linearizace současných událostí a přeskupení částí oproti jejich historickému pořadí, a konečně prezentace vyprávění určitými jazykovými formami” (ibid.: 84-85).

Abstraktní autor se tedy představuje v celém textu se všemi jeho rovinami a recipient ho v textu postupně odkrývá a utváří si obraz o konkrétním autorovi díla, jinak

řečeno, abstraktní autor je „*antropomorfní hypostaze všech tvůrčích aktů, personifikovaná intence díla*” (ibid.: 84). Je to tedy „*obraz vytvořený čtenářem o konkrétním autorovi při spojení všech významů díla*” (ibid.: 83). Tento obraz je ale, jak jsem již zmínila, v díle do určité míry dán a to konkrétním autorem díla. Podle Schmidy není abstraktní autor vědomou složkou díla jako například postavy, vypravěč, apod., ale je založen na „*sebevýrazu mluvčího*“. V této funkci řeči (sebevýraz mluvčího) má slovo funkci indexu, tím Schmid označuje „*tento nepřímý modus zobrazení pomocí bezděčných, nezamýšlených, nearbitrárních, přirozených znaků*” (ibid.: 77). Konkrétní autor se tedy vyjadřuje skrze symptomy, indiciální znaky a z tohoto vyjádření poté vyplývá jeho obraz tak, jak se jeví ve svých tvůrčích aktech. Abstraktní autor je „*sémantický korelát všech indiciálních znaků textu, které odkazují na původce*” (ibid.: 84). Díky tomuto je, podle Schmidy, možno na abstraktního autora pohlížet ze dvou perspektiv – z pohledu díla a z pohledu konkrétního autora. Obdobně chápe W. C. Booth (1983: 71) implikovaného autora, o kterém říká, že je „*druhým já*” reálného autora – čtenář se tedy setkává pouze s vnitrotextovým autorem, ten však odkazuje na reálného autora od kterého je více či méně odlišný, v závislosti na potřebách díla.

Z pohledu díla se abstraktní autor jeví jako hypostáze konstrukčního principu, který dílo utváří, to znamená, že se abstraktní autor zvětňuje, stává se reálným díky recepci určitého literárního díla. Schmid píše, že abstraktní autor tvoří „*indiciální signifiké díla*” (ibid.: 85) a to ho s dílem neodlučitelně spojuje. Abstraktní autor je v díle přítomen tedy vždy, ale není při každém čtení a to nejen při čtení díla různými čtenáři, ale i při každém opakovaném čtení onoho díla jedním a též čtenářem, stejným, to se děje díky tomu, že pokaždé, když dílo čteme, nacházíme v něm nové a nové informace, spojitosti, apod., také díky tomu, že nabudeme nové zkušenosti s jinými díly, a že se náš pohled na různé skutečnosti stále aktualizuje a vyvíjí – tzn. naše čtení, chápání a výklad díla se aktualizují a díky tomu se aktualizuje i abstraktní autor v díle obsažený. To, že každým čtecím aktem je vytvářen jeden nový abstraktní autor, však nutně neznamená, že neexistují žádné podobnosti v jeho rysech v různých dílech jednoho konkrétního autora. Schmid toto nazývá jako „*abstraktního oeuvre - autora*”, je to vlastně určitý stereotyp nacházející se v rysech abstraktního autora nezávisle na tom, v jakém díle jednoho konkrétního autora ho rekonstruujeme. Podle Schmidy se toto navíc nevztahuje pouze na díla jednoho konkrétního autora, ale lze tento stereotyp nalézt i v dílech různých autorů jedné literární školy, slohu, žánru, atd. (ibid.: 85). Tento fenomén popisuje i S. Chatman (2012: 78), který přejmenovává implikovaného autora na

„podřízeného“ a to čtenářským interpretacím, které ho s každým dalším čtecím aktem aktualizují, pozměňují, atd. Dále, v návaznosti na W. C. Booth, píše Chatman o „povolání autora“, které je srovnatelné se Schmidovo „abstraktním ouvre - autora“, kdy lze najít podobnosti mezi implikovanými autory jednoho konkrétního autora nebo uměleckého směru, apod. (ibid.: 89).

Druhý pohled, tedy pohled z perspektivy konkrétního autora, představuje abstraktního autora jako „stopu konkrétního autora v díle, jako jeho imanentní reprezentant“ (ibid.: 85). Ovšem to, že je abstraktní autor reprezentantem konkrétního autora nutně neznamená, že musí být totožný s konkrétním autorem, tedy s jeho ideologií. Schmid uvádí, že se nezřídka stává, že konkrétní autor experimentuje se svými názory a podrobuje zkoušce svá přesvědčení. To může vést k tomu, že abstraktní autor je ve své ideologii mnohem radikálnější a jednostrannější, než jak byl ve skutečnosti konkrétní autor. Další případ vztahu mezi abstraktním a konkrétním autorem je ten, kdy abstraktní autor „může ve svém duševním horizontu ideologicky více či méně omezeného konkrétního autora výrazně převyšovat“ (ibid.: 86). To znamená, že vypravěč nebo postava zastávají ideologie, se kterými se konkrétní autor ve skutečném životě neztotožňuje nebo je dokonce jejich odpůrcem. Další vlastností, kterou Schmid zmiňuje, je rozporuplnost abstraktního autora. Zde probíhá „souboj mezi dvěma ideologickými stanovisky, mezi kolísáním pro a proti. Abstraktní autor se projevuje ve dvojí podobě, jako afirmující a jako pochybující“ (ibid.: 86).

Poslední čím se Schmid zabývá, je otázka, proč by se měl vlastně objevovat v modelu komunikačních rovin, když není ani účastníkem komunikace, ani specifickým momentem vyprávění. To vysvětluje tím, že: „Přítomnost abstraktního autora v modelu epické komunikace ozřejmuje ‚představenost‘ vypravěče, ‚představenost‘ jeho textu a významů v něm vyjádřených. Tyto významy získávají svou významovou intenci teprve na rovině abstraktního autora“ (ibid.: 86). Abstraktní autor využívá k vyjádření své významové intence znaky, které se uspořádávají ve vyprávění, a to znamená, že: „Všechny artikulace postav a vypravěče vyjadřují obsahy, vztahující se k postavám nebo vypravěči a přispívají tak k tomu, aby vyjádřily významové intence abstraktního autora“ (ibid.: 86).

2.5 Subjekt díla - Tomáš Kubíček a Pražský strukturalismus

V knize *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy* (2007), se Tomáš Kubíček věnuje i konceptu tzv. *implicitního* nebo *implikovaného autora* a *čtenáře*. Kubíček ovšem, v návaznosti na Pražský strukturalismus (zejména pak na Jana Mukařovského a Miroslava Červenku), upozorňuje na souvislost implicitního autora a sémantického gesta a subjektu díla a píše, že by bylo lepší používat pojem sémantické gesto spolu s pojmem subjekt díla místo pojmu implikovaný autor, které „*příhodněji vystihuje textovou organizaci intence a nezmenšuje tak rozlohu významového dění*” a navíc „*odstraňuje negativní důsledek personifikace této sjednocující aktivity, která vede k pojetí této kategorie jako předurčené*” (Kubíček, 2007: 176).

Subjekt lze chápat jako: „*výseč možných smyslů, které jsou součástí významové výstavby literárního díla jako jeho potencialita*” (ibid.: 153). Mukařovský (2000a: 307-308) jej v textu “Problémy individua v umění” popisuje jako noetický předpoklad, pomyslný bod, který stojí za každým dílem a který může být zároveň vyplněn, tedy zkonkrétněn kterýmkoliv individuem. Rozdíl mezi nimi je pak ten, že individuum stojí vždy mimo dílo, kdežto subjekt se v díle může ztělesňovat. Dále píše, že subjekt potřebuje ztělesnění v individuu a „*způsob, jakým se toto promítnutí děje, jaké jsou pro něj v uměleckém díle dány možnosti, je charakteristický pro výstavbu uměleckého díla*” (ibid.: 308). Subjekt je podle Mukařovského (ibid.: 334-335) bod, ve kterém směřují k sjednocení všechny významy díla, je schopen řídit jednání postav a vypravěče, stejně jako zorganizovat výstavbu textu a je odhalitelný v samotném textu, kde jsou na něj více či méně zjevné poukazy. Tento subjekt je, podle Pražského strukturalismu, součástí uměleckého díla a nelze jej personifikovat, i když se o něm mluví v souvislosti s člověkem, protože může být nahrazen jakýmkoliv konkrétním individuem, které ale vždy zůstává mimo dílo – podle Kubíčka tak Mukařovský „*zdůrazňuje antropologickou zakotvenost aktu rekonstrukce smyslu*” (2007: 152). Sémantické gesto je tedy vše, co utváří významotvorný princip díla, subjekt je pak jakási entita v díle, která vytváří onen záměr díla.

Miroslav Červenka navazuje na Jana Mukařovského a rozvíjí dále některé jeho koncepty. Vychází přitom z názorů, že dílo je autonomní znak, který neodkazuje ke skutečnému světu a nemůže tak být hodnocen podle běžných měřítek pravdivosti, ale obrací se především ke čtenáři, který svou aktivitou dosahuje rekonstrukce fikčního světa díla pomocí textových signálů a zároveň tak přichází na význam díla (viz

Mukařovského eseje, např.: „Umění jako sémiologický znak“; „Záměrnost a nezáměrnost v umění“; „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“). Červenka, v knize *Významová výstavba literárního díla* (1992), věnuje velkou pozornost tzv. *lyrickému subjektu*, který je na stejné úrovni jako fikční svět, tedy svět „uvnitř“ díla, oddělený od reálného světa (1992: 105). Podobně je tomu i u vypravěče, ten je ale většinou konkrétní a není schopen pojmut mnohoznačnost celého díla tak jako lyrický subjekt, takže je vyjádřením jednoho postoje vůči světu. Naproti tomu subjekt díla „*stojí nad fiktivní skutečností díla jako soubor určení, který rekonstruuje na základě celkových vlastností a ‚smyslu‘ díla*“ (ibid.: 105). Červenka píše, že „*[l]yrický subjekt je pro nás souborem jisté části (třeba podstatné části) významových komplexů obsažených uvnitř díla; patří k němu i všechny mnohoznačnosti, které vyplývají ze složitosti významové výstavby a z toho, co je objektivně dáno kódem...*“ (ibid.: 109). Lyrický subjekt tak obsahuje různé promluvy v díle, které vyjadřují emoce či názory, jejichž mnohoznačnost je podstatná právě pro čtenářskou interpretaci a její volnost, protože již není určena reálným autorem, kterého Červenka odděluje jak od lyrického subjektu, tak i od subjektu díla (ibid.: 110). Subjekt díla je pak: „*dynamické ‚významové pole‘, výsledek významového pohybu, živá aktivita tvorby převedená ve strukturu významu. Je tedy dílo jako znak indicií, která sama v sobě nese to, co je jí indikováno; je to indicie zaměřená na indiciálnost samu. Subjekt díla se pak jeví jako ‚mluvčí‘, povýtce jako hypostazovaná funkce ‚být původcem výpovědi‘, jeden ze základních činitelů lidské komunikace, koncentrovaný a umocněný*“ (ibid.: 138). V tomto subjektu se pojí jak tvořivá aktivita reálného autora, tak i impulzy pro aktivitu čtenáře, který pomocí všech složek v díle (lyrický subjekt – tedy názory či emoce, vypravěč, diskurz, stylistická výstavba, apod.), konstruuje podobu fikčního světa a celkový význam díla. Tato aktivita spolupracující na vytvoření fikčního světa je nazývána jako sémantické gesto (ibid.: 142). Červenka uvádí příklad rozdílu mezi lyrickým subjektem a subjektem díla na tomto příkladu:

„Např. *lyrickým subjektem veršů*

*Nezemřu já od práce,
nezahynu bídou,
nezalknu se v oprátce,
skončím syfílidou.*

je ‚dobrý chlapec‘ skrývající za cynickou a sebeironickou maskou své živé trápení atd. Subjektem díla však je básník, který se rozhodl zmíněnou postavu, autostylizaci svého vlastního profilu, poslat na scénu, užil k tomu popěvkového verše, folklórních narážek a jistého výběru motivů, zaujal stanovisko nejen k okolnímu světu, ale i k osudům a tradicím umění“ (ibid.: 136).

Červenka ještě nakonec upozorňuje na vznik tzv. *adresáta*, který má podobnou funkci jako modelový čtenář U. Eca, abstraktní čtenář W. Schmida, ad., tedy že je to právě on ke komu se dílo obrací jako k předpokládanému čtenáři, který je schopen dílu porozumět a vidět rovinu lyrického subjektu i subjektu díla (ibid.: 139).

Asi nejdůležitějším tématem Kubíčkovy textu o implikovaném autorovi a vlastně i celé knihy, je nespolehlivost a s tím související rozpoznání rozdílu mezi vypravěčem a implikovaným autorem. Téma nespolehlivosti ve vyprávění a s tím spojený vznik vnitrotextového autora je zřejmý i v textech W. C. Bootha a S. Chatmana, kteří píšou jak o nespolehlivém vypravěči, který nejedná v souladu s normami implikovaného autora, tak i o zdramatizovaném a nezdratizovaném vypravěči a jejich podobnosti a odlišnosti s implikovaným autorem (Booth, 1961: 91 a 96; Chatman, 2000: 85-86). Podle Kubíčka nemůže být implikovaný autor nespolehlivý, vypravěč ale ano. Implikovaného autora zde chápe jako významovou výstavbu narativu, kterou čtenář v díle nachází a interpretuje a je tedy jeho konstruktem. Proto Kubíček píše, že by bylo lepší mluvit o interpretacích, nadinterpretacích a podinterpretacích s tím, že jsou buď správné, nebo špatné ve vztahu k fikčnímu světu a je možné je označit za nespolehlivé, pokud nerozeznají onu významovou výstavbu díla. Kubíček tedy rozeznává nespolehlivost na dvou úrovních – na rovině příběhu a na rovině vyprávění a doplňuje, že obě roviny nespolehlivosti zakládá vypravěč (ibid.: 171). Vypravěč je tedy „strategie významové výstavby a představuje její hierarchicky nejvýše postavenou dominantu, která sjednocuje textové elementy a podřizuje je intenci, které je přímým vyjádřením“ (ibid.: 172). Pokud tedy chápeme nespolehlivost jako sjednocující významovou dominantu, je to důsledkem nesouladu mezi fikčním světem vyprávění a fikčními světy příběhu a jakožto významová dominantu je uskutečňována prostřednictvím textových znaků. Čtenář zde hledá a rekonstruuje jakousi síť významové výstavby, která je zpětně podkládána pod texturu narativu a jeho jednotlivé

elementy jsou na základě této sítě reinterpretovány, to zcela proměňuje sémantickou završenost díla. Dále píše, že nespolehlivost potvrzuje vypravěče jako důsledek intence a je jeho vztahem k fikčnímu světu, který „*autentifikuje*“ jeho výpověď, ačkoliv fikční svět vzniká v důsledku aktivity vypravěče (ibid.: 173). Nespolehlivost je, podle Kubíčka, výsledkem intence, kterou do díla vložil autor, ovšem upozorňuje, že text je dynamickou jednotou vztahů a píše:

„Významové dění textu, které vzniká v důsledku těchto vztahů, ruší přehledný odkaz k zakládající intenci ve prospěch čtenářské spoluúčasti na jejím rozpoznání jako textové kategorie. (...) Pro pojmenování této intence se nám ovšem spíše nežli termín implicitní autor jeví vhodnější pojem sémantické gesto v koexistenci s pojmem subjekt, tak jak byl ošetřen pražskými strukturalisty. V jejich pojetí jde totiž o utvářející aktivitu, na níž participuje jak autor (původce textu), tak text (jako zdroj) i čtenář (jako partner významového dění, jež je aktualizuje)“ (2007: 176).

Kubíček (ibid.: 177) chápe literární text jako síť, ve které nacházíme „*orientační body*“ pro konstrukci našeho aktuálního fikčního světa, zde hrají podstatnou roli záměrné a nezáměrné významy obsažené v díle. Podle Kubíčka, pokud zrušíme intenci autora, získáme aktivní jednotku vyprávění, která je souborem dynamických a stále znovu se utvářejících vztahů, tím je naše intencionalita skrze vyprávění nasměrována k fikčnímu světu. Text je tedy souborem norem, pravidel, atd., pro výstavbu fikčního světa, zároveň si ale ponechává svou kontrolní funkci, takže čtenář konstruuje tento fikční svět na základě textových signálů. Jak říká Kubíček (ibid.: 177), toto pojetí konstrukce zdůrazňuje tvořivou participaci čtenáře na podobě fikčního světa, kdy v rámci této konstrukce soustřeďuje do jedné oblasti potencialitu i intencionalitu textu. T. Kubíček kritizuje postoj S. Chatmana a říká, že ačkoliv Chatman mluví o rekonstrukci implikovaného autora čtenářem, upozorňuje na to, že je v díle již dán konkrétním autorem, to podle Kubíčka znamená, že čtenář nemá takovou volnost při jeho interpretaci (ibid.: 150-151). Text tedy, do určité míry, kontroluje svou recepci, a jak by napsal Mukařovský: je znakem i věcí. To znamená, že je „*jediným zdrojem vyprávění jako výseč možných smyslů, v němž potenciální i intencionální významy jsou*

subsumovány do jediné operace rozpoznání či označení interaktivního významového dění” (ibid.: 178).

Kubíček využívá komunikačního modelu Doležela, který obnovuje, aby ukázal, že čtenářská rekonstrukce fikčního světa se nepřekrývá se skutečnou rozlohou fikčního světa textu a je tedy jen jeho podmnožinou. Ovšem tento fikční svět, utvořený čtenářovou konkretizací, je zároveň označovaný i označující – označující v tom smyslu, že označuje svůj zdroj významového utváření. *„Trvale stojí v centru komunikační situace a produkuje kontrolní mechanismy a znaky, které jsou s to kdykoliv rozhodnout o ‚platnosti‘ fikčního světa čtenářské konkretizace” (ibid.: 179-180).*

3. Srovnání představených teorií o abstraktním autorovi

Po představení jednotlivých teorií, věnujících se abstraktnímu autorovi, můžeme nyní přistoupit k jejich srovnání. Pro toto porovnání budu odpovídat na základní otázky, které vyvstávají se založením tohoto konceptu a jeho zahrnutím do literární teorie, tak jak je popisují výše zmínění autoři ve svých teoriích.

První otázkou je, co je to abstraktní autor? W. C. Booth chápe svého *implikovaného autora* jako „*druhé já*“ (1983: 71) reálného autora, kterého zastupuje a odkazuje na něj. Jak píše, je to „*zaznamenaná invence textu založená na základě norem a voleb, které ji formují*“ (Booth, 1961 cit. podle Chatman, 2012: 84). Obdobně vnímá abstraktního autora i W. Schmid, který píše, že je „*sémantickým korelátorem všech indiciálních znaků textu, které odkazují na původce*“ (2006: 84). U Schmidu ale vidíme postup k chápání abstraktního autora nejen jako vědomí reálného autora vložené do díla, i když odpoutaného od předsudků svého tvůrce, ale jako základ pro samotný text. *Modelový autor* (Eco), *skriptor* (Barthes), *implikovaný autor* (Chatman), *subjekt díla* (Kubíček) jsou již více depersonifikováni a naopak upevňují pohled na vnitrotextového autora jako na samotný text. V tomto pojetí je abstraktní autor zdrojem významů v textu, je stylem, jakým je kniha napsána, diskurzem použitým při psaní, zdrojem monologů či dialogů v knize, atd. Abstraktní autor vzniká v průběhu čtení, respektive v průběhu čtení jsme schopni jej vidět, s každým aktem čtení se mění a formuje, tak jak my postupně porozumíváme dílu a to díky jeho schopnosti průvodce, kdy nám při každém čtení může ukázat nové informace nebo vztahy mezi postavami či určitými událostmi. Cílem je porozumění dílu, pokud tohoto cíle čtenář nedosáhne, nejspíše špatně poslouchal pokyny „*průvodce*“. Trochu z jiného úhlu přistupuje k vnitrotextovému autorovi M. Foucault, který ve své práci popisuje „*funkci autora*“, která „*představuje charakteristický způsob existence, oběhu a působení určitých diskurzů v nitru nějaké společnosti*“ (1994: 50). Funkce autora tak spíše odkazuje na vztahy ve společnosti, pozici jednotlivce, individua ve společnosti a v diskurzu a na jeho působení na daný diskurz, či naopak jeho podřizování se mu.

Druhou otázkou je otázka po vztahu abstraktního a reálného autora. Podle W. Boothe implikovaný autor do určité míry zastupuje reálného autora, ovšem liší se od něj oproštěním se od jeho předsudků, je nestranný a objektivní a to je jeden z důvodů proč v díle vzniká, aby reálný autor nemohl své vášně a náklonnosti projevovat v knize, tím by pak dílo odkazovala pouze na něj a ne samo na sebe (1983: 75). W. Schmid (2006: 84)

zase píše, že abstraktní autor je skutečný, je již v díle nějak naznačený – jeho názory, postoje, ideologie, atd. a potřebuje již pouze čtenáře, aby ho více konkretizoval pomocí textových signálů, reálný autor jej ovšem vytváří neúmyslně, na rozdíl od reálného autora W. C. Boothe. Naopak S. Chatman (2012: 78) je toho názoru, že právě koncept implikovaného autora zapovídá přístup čtenáře k autorovi reálnému a to proto, že dílo je „*samoexistující věcí*“ a tudíž se od svého tvůrce odpoutává hned po dopsání díla, takže jediný, kdo v díle nějak dále pracuje a navíc také jediný, ke komu má čtenář přístup, je autor abstraktní. Jako „*samoexistující věc*“ chápe knihu i R. Barthes a M. Foucault, a přiklání se tak k názoru, že reálný autor není skrze svou knihu přístupný.

Třetí otázka – otázka po vztahu abstraktního autora a čtenáře. Tato otázka je pro většinu teoretiků, které jsem zde představila, velmi důležitá a postoj k ní je u všech z nich velmi podobný. Podle W. C. Boothe (1983: 74-75) je implikovaný autor osobou, která vybírá, co čtenář bude číst a zase naopak je potřeba pro pochopení díla, aby čtenář následoval implikovaného autora. Musí být schopen pochopit jeho postoje, názory, atd. a díky tomuto je pak schopen porozumět celému dílu, tedy celé struktuře – jak je dílo napsáno i to, co vyjadřuje. S. Chatman tuto problematiku rozvíjí dále a říká, že implikovaný autor vyzývá čtenáře ke spolupráci na rekonstrukci záměru a principu invence díla, kterým je právě on sám – čtenář tedy, pomocí textu, přichází na co nejpřesnější podobu implikovaného autora v daném díle. Chatman dále poznamenává, že implikovaný autor je do jisté míry podřízený subjektivním interpretacím díla, takže ačkoliv je v díle naznačena jeho „*podoba*“, tak každý čtenář pracuje s těmito informacemi jinak a samozřejmě může dojít i k jiné jeho podobě, přesněji řečeno může dojít k jinému celkovému významu díla (2012: 78). Pro Barthes znamená nastolení pojmu skriptor především otevřenost díla čtenáři a jeho interpretacím, díky zamítnutí tvrzení, že význam díla je zjištělný pouze u reálného autora, nikoliv v textu samotném. Podobně jako Chatman i W. Schmid (2006: 84) chápe úlohu čtenáře v rekonstrukci abstraktního autora s tím, že abstraktní autor je reálný, ale potřebuje čtenářovu konkretizaci – čtenář následuje text a jeho strukturu, tím vytváří obraz autora (u Schmidu nutno poznamenat, že nejen abstraktního autora, ale i reálného autora). Pro Umberta Eca je vztah modelového autora a čtenáře zcela klíčový, jelikož oním pojmem modelový autor se snaží dosáhnout symetrie s pojmem modelový čtenář. Podle Eca vede modelový autor čtenáře dílem, snaží se ho upozornit na stylistickou strategii díla, podněcuje ho ke správnému čtení knihy a tím i k co nejlepšímu porozumění a prožití díla. Dále nutí čtenáře zpomalit a pozorněji číst dané dílo, popřípadě se k němu i

opakovaně vracet (1997: 41 a 48). A nakonec i Tomáš Kubíček chápe subjekt díla jako čtenářův konstrukt, který právě nachází a rekonstruuje významovou výstavbu textu, kterou subjekt díla je, na rozdíl od předchozích teoretiků však zdůrazňuje tvořivou participaci čtenáře při jeho konstruktu (2007: 177). Vnitrotextový autor je tedy průvodcem knihou, kdy nám jednou ukazuje správnou cestu jak knihu číst, souvislosti mezi událostmi v knize a podruhé nás mate, přeskakuje v příběhu, zatajuje skutečnosti důležité k pochopení chování určité postavy, apod.

Čtvrtou otázkou je otázka po vztahu abstraktního autora a vypravěče. Pro W. C. Booth je hlavní úlohou implikovaného autora právě schopnost odhalit nespolehlivého vypravěče, kdy tento nespolehlivý vypravěč nejedná v souladu s normami implikovaného autora a tedy říká něco jiného, než co vyplývá z celkového významu díla (1983: 73). Booth ovšem upozorňuje i na tzv. nezdramatizovaného vypravěče, který naopak s implikovaným autorem zdánlivě splývá v jednu osobu, protože takto napsaný text, s nezdramatizovaným vypravěčem, působí jako nezprostředkovaný, takže se zdá, že čteme přímou výpověď autora, i když je příběh samozřejmě zprostředkovaný, převyprávěný vypravěčem (ibid.: 96). Také pro S. Chatmana je největší rozdíl mezi implikovaným autorem a vypravěčem v ironických textech a používá jej obdobně jako Booth, pro odhalení nespolehlivosti ve vyprávění. Stejně tak T. Kubíček (2007: 177), který doplňuje, že subjekt díla nemůže být nespolehlivý, jelikož jakožto samotný text vždy odkazuje ke správnému čtení díla a tím i k významu, který je v onom textu skryt.

Otázka o významu abstraktního autora v literární teorii - jeho úloha a přínos literární teorii. Podle Chatmana, Barthes, Eca i Kubíčka jde především o to, že dílo po odpoutání se od reálného autora a jeho intencí se více otevře čtenáři a jeho vlastním interpretacím, které teď již nejsou zpochybnitelné pomocí zkoumání intence či psychologie reálného autora. Všechny tyto interpretace musí být považovány za správné, protože se týkají stejného uměleckého díla, ovšem stejné není čtení jednotlivých čtenářů a právě díky tomu se můžou interpretace do jisté míry lišit, v závislosti na daném čtenáři. W. Booth tento názor do určité míry sdílí, ovšem je u něj rozpor mezi tím, zda je dílo „*samoexistující věc*“ či nikoliv. Jak upozorňuje Chatman u jednoho z argumentů, týkajícího se výběru slov, charakterů postav či vypravěče osobou vytvářející dílo, Booth nepovoluje intenci reálného autora, který je v distanci vůči dílu a vytvořením implikovaného autora se odpoutává i od emocí a názorů, které jsou v díle obsažené, na druhou stranu nepřemýšlí o dílu jako o autonomní věci a odkazuje zde zase přímo k pisateli textu s tím, že je to právě on, kdo rozhoduje, co bude čtenář číst.

Chatman, navazující v tomto ohledu na antiintencionalismus, píše, že „*[i]nvence, 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*“ (2000: 82). Dalším důležitým posláním abstraktního autora, je odhalení nespolehlivého vypravěče, takto ho využívá především W. C. Booth, S. Chatman a T. Kubíček, kteří nespolehlivého vypravěče chápou jako vypravěče nedodržujícího normy a pravidla abstraktního autora – vypravěč říká něco, co je v rozporu s celkovým vyzněním textu. Pro M. Foucaulta (1994: 62) slouží funkce autora především k rozpoznání způsobů diskurzu, to jak se napojuje na společnost a jakým způsobem do sebe zahrnuje a pracuje se subjektem. W. Schmid chápe význam abstraktního autora v tom, že: „*Přítomnost abstraktního autora v modelu epické komunikace ozřejmuje ‚představenost‘ vypravěče, ‚představenost‘ jeho textu a významů v něm vyjádřených. Tyto významy získávají svou pro dílo rozhodující významovou intenci teprve na rovině abstraktního autora*“ (2006: 86). Znaky uspořádané ve vyprávění (a s nimi i znaky postav, vypravěče, atd.) využívá zase naopak abstraktní autor k vyjádření své významové intence. Schmid takto vytváří určitou hierarchii v literárním díle, ovšem s tím, že na jejím vrcholu není vypravěč, který byl chápán jako „*pán situace*“ (ibid.: 86), ale abstraktní autor, který pracuje velmi podobně jako vypravěč, ale na rozdíl od něj stojí více odděleně od samotného příběhu a má více kontroly nad textem jako takovým.

4. Abstraktní autor v knize *Nevinní* od Hermanna Brocha

Hermann Broch (1886-1951) se řadí mezi modernisty, pro které je důležité především univerzální zobrazení světa, jak píše Michal Kleprlík o literární moderně - věřila, že „*jediné konstituční poznání je možné zobrazit umělecky, noetickou funkcí proto přisoudila umění. Výsostnou a svrchovanou rolí umění mělo být zachycení světa v jeho celistvosti, ve spojení iracionálna s racionálnem, jež by se stalo „duchovním středem budoucího hodnotového systému“*“ (Kleprlík, 2015). Právě pro tuto univerzálnost lze v díle Brocha (nejen v románu *Nevinní*, ale například i ve *Smrti Vergilově* (1945)), nalézt symboliku a odkazy k platónské ideji, tedy k něčemu původnímu, ucelenému, co přesahuje skutečný svět a z čeho tento svět vychází. Broch chápe symbol jako něco, co „*v sobě pojímá možnost realizace této ideje*“ (ibid.). Symbol vždy obsahuje něco z původní ideje, kterou je možno, ve skutečném světě, zachytit jejím vytrácením se ze symbolu, které se děje jeho užíváním.

Broch skrze kritiku maloměšťanů, kteří pro něj představují lenost v řešení nových schémat, nezáměrně o kulturní a politické dění ve své zemi a ve světě obecně, ukazuje, jak se tento jejich postoj ke světu, spojený s rozpadem tradičních hodnot, odráží na celé společnosti a jejím fungování. Skrze individuum se tak pokouší zachytit jak jeho postavení vůči moderní společnosti, tak i „*totalitu bytí*“ (ibid.), klade otázky, co v moderní společnosti znamená být člověkem/občanem, jaké má cíle či smysl existence, jakou má člověk zodpovědnost vůči sobě, svým blízkým, ale také vůči světu, apod. Název *Nevinní* je poukazem na to, že žádná z postav v románu neměla přímou zásluhu na vzestupu Hitlera a příchodu 2. světové války, určitou vinu ale nesou především kvůli jejich morálnímu úpadku – podléháním povrchním hodnotám a pudovosti, to u někoho vede k rozhazování majetku a střežení nového, později zase vyměnitelného, oddávání se mileneckým vztahům a nakonec třeba i ke způsobování smutku a bolesti končící sebevraždou mladé dívky. Tento postupný vývoj, od činů dotýkajících se buď jednoho člověka, nanejvýš malého okruhu lidí, až k těm, které jednotlivce přesahují, i když na nich spoluvinu má, je viditelný v celé knize.

Román *Nevinní* je souborem jedenácti vyprávění, pět z nich bylo uveřejněno časopisecky nezávisle na sobě, poté, při vzniku této knihy, byla vyprávění poupravena a doplněna (jednak o některá další vyprávění, ale navíc také o lyrická pásma), a tak text působí celistvě. Kniha je rozdělena do tří kapitol, z nichž každá začíná nejprve „*Hlasy*“, lyrickými pásmi, která vytváří sjednocující prvek mezi jednotlivými kapitolami a

zároveň dokreslují „*ducha doby*“ v Německu mezi léty 1913 – 1933, tzn. pocity a postoje lidí, celkovou atmosféru v zemi určující vztahy mezi lidmi, atd., naproti tomu jednotlivá vyprávění slouží spíše jako popis událostí a činů lidí. Pro příklad – úvodní básně ze začátku každé kapitoly:

„Devatenáct set třináct -, proč o tom básnit tě svádí? Bych ještě jednou zahlédl své mládí“ (Broch, 1950: 15).

„Devatenáct set dvacet tři -, proč o tom báseň skládat? Já chtěl bych na vinu nás všech poukázat“ (ibid.: 55).

„Devatenáct set třicet tři -, proč báseň o tom psát? V předtuše loučení, ó touha skryté síly znát“ (ibid.: 283).

Celá kniha začíná „Podobenstvím o hlasu“, které je diskuzí rabiho a jeho žáků o stvoření světa, o tom, jak Bůh stvořil vše slovem a co se tím míní. Již zde vidíme odkazy k platónské ideji, kdy rabi upozorňuje na dvojznačnost mluvení/mlčení, kterou obsahuje i čas:

„Ano, vskutku je to čas, a ačkoliv nás obklopuje a proudí skrze nás, nevšímáme si ho, je pro nás oněmělým okamžikem; ale když zestárneme a naučíme se naslouchat minulému, tu uslyšíme tiché šumění, a to šumění je onen čas, který jsme nechali za sebou. A čím více nasloucháme minulému, čím více jsme toho schopní, tím zřetelněji zaslechneme mlčení času, onen hlas věků, jež Hospodin stvořil nejen pro sebe, ale také pro hlas samotný, aby jím v nás mohl dokončit stvoření. A čím více uplyne času, o to silněji v nás tento hlas věků bude znít; a spolu s ním budeme růst i my, až na konci věků uchopíme jeho počátek a zachytíme tón stvoření, neboť právě pak zaslechneme v posvátných slovech Hospodina Jeho mlčení“ (ibid.: 11).

Dokud se člověk neblíží svému konci, nemá jaksi čas všimnout si věcí, které nejsou postřehnutelné pouhými smysly, až později pochopí, že jej něco přesahuje, že existuje něco původního, z čeho vše vychází a kam se vše opět navrácí. S uvědoměním

si tohoto vyvstává potřeba přehodnocení hodnot člověka a přehodnocení jeho postavení ve světě.

První kapitola začíná představením dvou hlavních postav, které vytvářejí protipóly v chápání postavení člověka ve společnosti i v ideologii. Andreas, hlavní postava, který se, více než o politiku, zajímá o své obchody, o nákup majetku a o svém potěšení. Je drzí a samolibí, ovšem to je v moderním světě potřeba, má-li se člověk prosadit, a protože Andreas má peníze a chování džentlmena, je mu to dovoleno. Pomyslně na druhé straně stojí profesor Zachariáš, který by mohl být přirovnán k Hitlerovi, jak svými názory, tak i způsobem jejich prezentace, což je zřetelné v jeho projevu ve druhé kapitole v „Čtyři proslovy profesora Zachariáše“ (ibid.: 169), kde bychom, v návaznosti na Umberta Eca, mohli vidět schopnost vedení čtenáře vnitrotextovým autorem – toto vyprávění se ze začátku nese stejně jako kterékoliv jiné, Andreas se zde se Zachariášem setkává a míří do hostince, kde dojde k výměně názorů na situaci v Evropě, především pak samozřejmě v Německu. Andreas si zachovává klid a odstup od tohoto problému, Zachariáš má ovšem pocit, že musí svého posluchače přesvědčit o svém názoru, a tak se postupně, se stoupající hladinou alkoholu, více a více rozohňuje ve výkladu svých myšlenek, to čtenáře vede k tomu, aby, spolu se Zachariášem, zrychlil tempo čtení a jeho údernost, naproti tomu při čtení Andreasových odpovědí se čtenář opět uvolní a bezesporu cítí jisté Andreasovo pohrdání profesorem. Zachariáš je vzdělaný a má profesi, která ho zavazuje k vzdělání a vychování nové generace. Je to obyčejný muž, který si myslí, že díky jeho vzdělání má pravomoc říkat ostatním lidem, co je správné, vést je, nedá možnost argumentům, lidé, kteří jsou opačného názoru než je on, jsou hloupý a naivní, zasnění kdesi v oblacích, v zemi idejí. A přesto, že se tento člověk považuje za morálně bezchybného, padá poté sám „na dno“, mezi ty, kterými opovrhne.

Ve druhé kapitole se setkáváme s dalšími postavami jako je baronka W., její dcera slečna Hildegarda, služebná Zerlina a Melita. Nyní se příběh usazuje do jednoho místa, města, kde je nám poskytnut, díky přistěhování se Andrease do domu paní hraběnky, pohled do života a myšlení maloměšťanů. Můžeme vidět jak jejich dobrosrdečnou povahu, tak i jejich druhou tvář, kdy podléhají svým vášním. Zároveň se události kolem Andrease i Zachariáše vyostřují, atmosféra je již napjatá a tíživá, než dochází k nečekaným zvrátům, poté se ukáže, že nikdo není až tak bez viny, všichni se raději zabývali povrchními věcmi, svými ublíženými city a ignorovali důležité věci, ty, rozhodující o jejich životě a životě jejich dětí.

Třetí kapitola má přes sebe jistý mlžný opar, je plná symboliky (ačkoliv to více či méně nápadně celé dílo, zde však je viditelnější), odkazujíc na platónskou filosofii a hodnoty společnosti. Zde román nastavuje zrcadlo společnosti, především pak střední vrstvě, která kvůli modernímu způsobu života zapomíná na skutečné životní hodnoty, které nejsou ocenitelné penězi. Zároveň vykresluje důsledky lhostejnosti společnosti, jejich ignorování blízcího se nebezpečí, ba dokonce jeho podpora, ačkoliv jak je vidět v příběhu, obojí vede nakonec k tomu samému cíli. Až nyní si Andreas uvědomuje, co způsobil svým nezájmem a tím, že podlehl pudům, to se děje především díky postavě dědečka Melity, který mu nastaví zrcadlo pro sebereflexi a podobně jako při Božím soudu se Andreas vyzpovídá ze svých hříchů.

Skrze text jsou nám ukázány hodnoty moderní společnosti, německé společnosti, která padla a je znovu odhodlaná se postavit na nohy, sjednotit se a nakonec i pomstít a zároveň té, kde jsou lidé nečinní, nezajímající se a zahledění do sebe, nehledající nebo nenalézající nic vyššího, co by je přesahovalo nebo hlubší smysl jejich existence, kterým buď chybí sebereflexe jako Zachariášovi, nebo se upínají k minulosti jako Zerlina. V době, kdy se obracejí k Bohu nebo k nějaké vyšší podstatě, vidí teprve své skutky a jejich skutečný dopad, jenže to je již pozdě, toto moderní člověk vidí až tváří tvář smrti – přesně jako to na začátku knihy řekl rabi Lev bar Chemjo svým žákům.

5. Závěr

Jak jsme mohli vidět, tak díky pohledu na dílo jako na „*samoexistující věc*“ a díky odsunutí autorské intence na vedlejší kolej, se kterým přišla Nová kritika a antiintencionalismus, ale také díky potřebě definovat tzv. „*nespolehlivost ve vyprávění*“ – tedy odhalit, jak můžeme říci, že daný vypravěč je nespolehlivý vzhledem k textu, vznikl koncept vnitrotextového autora.

Na vzdory jeho odlišným pojmenováním v různých teoriích: W. C. Booth a S. Chatman jej pojmenovávají jako *implikovaného autora*, W. Schmid jako *abstraktního autora*, U. Eco jako *modelového autora*, R. Barthes mluví o *skriptorovi* a T. Kubíček, v návaznosti na Pražský strukturalismus, používá pojmy *subjekt díla* a *sémantické gesto*, se zdá, že se zmínění literární teoretici poměrně shodují v tom, co je abstraktní autor, k čemu slouží a jak pracuje (viz kapitola Shrnutí). Ve stručnosti bychom mohli říci, že abstraktní autor je intence v díle, která uspořádává veškeré znaky a pomocí těchto znaků lze sledovat jeho práci s textem, jeho komunikaci a vedení čtenáře, jeho komunikaci a práci s postavami a vypravěčem a tím jej i odhalit. Pokud je čtenář schopen sledovat cestu určenou abstraktním autorem, dochází k celkovému smyslu díla, který z něj vyplývá. Tento smysl není v textu doslovný, abstraktní autor pomocí znaků navádí čtenáře určitým směrem, ale nejdůležitější je zde jejich spolupráce, kdy čtenář zapojí svou fantazii a dotváří fikční svět příběhu – čtenář se již neobrací na reálného autora a jeho záměr pro vytvoření díla či jeho psychologii pro pochopení toho co napsal, zůstává v textu, komunikuje s ním a je mu dovoleno na příběhu „*spolupracovat*“ a poté i interpretovat. Díky volnosti čtenáře a jeho vlastní interpretaci, se interpretace jednoho díla mohou v určité míře lišit a tak se liší i abstraktní autoři jednoho díla, což je způsobeno tím, že ačkoliv abstraktní autor je v díle naznačen, musí být dílo čteno, aby se odhalil, zkonkrétnil a při každém čtení vzniká nový/jiný vnitrotextový autor. Naopak tím, že v textu je již naznačený, je například v různých dílech jednoho reálného autora dohledatelná nějaká vlastnost či znak abstraktního autora, která spojuje všechna jeho díla. Abstraktní autor se zkrátka projevuje v celém díle a celé dílo zase odkazuje na něj – tedy samo na sebe, tím říká, že vše co potřebujeme ke správné recepci díla a jeho interpretaci, samo dílo již obsahuje.

6. Literatura

- BARTHES, Roland: „Smrt autora“, *Aluze*, č. 3, 2006, s. 75-77.
- BOOTH, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983 (second edition).
- BROCH, Hermann: *Nevinní*. Podlesí a Praha: Dauphin, 2017/2018.
- ČERVENKA, Miroslav: *Významová výstavba literárního díla*. Praha: Univerzita Karlova, 1992.
- ECO, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc, Votobia 1997.
- FOUCAULT, Michel: „Co je to autor?“ in idem: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda 1994, s. 41-73.
- CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita palackého, 2000
- KLEPRLÍK, Michal: „Hermann Broch a Nevinní“, online: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2015/4-2015/hermann-broch-a-nevinni> [přístup 20. 4. 2018].
- KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie [I]*. Brno: Host, 2000.
- MÜLLER, Richard: „Autor a psaní“, online: https://www.czechency.org/slovník/AUTOR_A_PSANÍ [přístup 19. 4. 2018].
- NEKVAPIL, Jiří (1,2), HOFFMANOVÁ, Jana (3) a HAJIČOVÁ, Eva (4): „Diskurz“, online: <https://www.czechency.org/slovník/DISKURZ> [přístup 19. 4. 2018].
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- SCHMID, Wolf: „Abstraktní autor a abstraktní čtenář“, *Česká literatura*, č. 2-3, 2006, s. 74-97.