

Články

TEORIE INTERTEXTU A LITERÁRNÍ
KONTEXTY FILMU

I.

Petr Málek

*Neexistuje intelektuální čin, který
by se nakonec nestal zbytečným.*

J. L. Borges: Autor Quijota Pierre Menard

Těmito zlomky podpírám své trosky.

T. S. Eliot: Pustina

Otázka relací filmu k jiným uměleckým druhům představovala od samého počátku existence kinematografie jeden z centrálních problémů reflexe filmu. V rámci těchto relací pak nejrozsáhlejší a jistě nejintenzivněji zkoumanou oblast tvoří vazby filmu a literatury. Třebaže literatura předmětu je tu mimořádně bohatá a dnes už téměř nepřehlédnutelná,¹⁾ máme za to, že teoretická reflexe těchto interdisciplinárních relací je dosud dostatečně zřetelně neartikulovala v jejich komplexnosti. Pověštinou se tradičně soustředí na problém filmové adaptace individuálního literárního textu a vyznačuje se doslova diktátem literární předlohy. Přitom je dnes už naprosto zřejmé, že tento adaptační úhel pohledu, postavený na chápání vztahu mezi oběma uměleckými druhy v rovině závislosti na literární předloze, je nutně jednosměrný a jednostranný, a tedy omezený a anachronický. (Film je prezentován jako umělecký druh, který bere a kořistí z literatury, adaptace jsou posuzovány podle míry „věrnosti“ či „adekvátnosti“ ve vztahu k předloze.)

Ve světle vývoje moderní kinematografie, která překračuje tradiční hranice kontaktu literatury a filmu vymezené adaptací individuálního literárního textu, se ukazuje nutnost modifikace klasického modelu vztahů obou sémiotických systémů, potřeba pojímat otázku širěji a ukázat, že tu vedle adaptace (aniž bychom její význam snižovali či zpochybňovali místo, které jí v komplexu zkoumaných relací náleží) existují i další způsoby kontaktů a vztahů mezi literaturou a filmem. Jejich prostřednictvím do struktury filmového díla proniká **literární univerzum**, které se v **některých případech** může výrazně podílet na vnitřní organizaci filmové výpovědi, na významové výstavbě filmového díla. „Soustava těchto interdisciplinárních relací,

1) Srov. speciální bibliografii *Literatur und Film / Literature and Film*. „Film Theory. Bibliographic Information and Newsletter“ 1988, č. 19 – 20.

definovaná zde obecně jako literární kontext filmu, může někdy ve značné míře determinovat proces formování filmových významů,²⁾ napsal v této souvislosti Marek Hendrykowski.²⁾ Jeho práce *Słowo w filmie* představuje pokus o komplexní a systematický přehled fungování přirozeného jazyka ve filmové struktuře a v jeho rámci autor zkoumá podíl „slova“ (pod Bachtinovým vlivem široce pojímaného a synekdochicky označujícího všechny jazykové prostředky) na významové výstavbě filmové výpovědi. V inspirativním pojetí Hendrykowského se kontakt dvou textů – literárního a filmového – prostřednictvím adaptace ukazuje pouze jako jeden z mnoha možných, a to nikterak výsadní způsob pronikání literárního kontextu do vnitřní znakové struktury filmu. Širší, systémový přístup Hendrykowského překonává tradiční obraz s nadměrně vyexponovaným jevem adaptací na úkor všech ostatních forem kontaktů filmu a literatury, obraz charakterizovaný silným antagonismem a hermetičností vztahů, zkoumaných v rovině dílo – dílo, a obrací badatelský zájem na ony rozličné kontakty a vazby, jejichž prostřednictvím se vnitřní svět filmového díla nasytuje prvky literárního univerza bez ohledu na to, jedná-li se o adaptaci, či nikoli.³⁾

Literatura i film jsou přirozeně součástí širšího kulturního kontextu a fungují v kultuře jako celku. Literatura tu pak ve vztahu k filmu může vystupovat jako jeden z možných kódů či médií (vedle hudby, výtvarného umění, architektury apod.), zprostředkujících navázání kontaktu s **kulturní tradicí**. Mimořádný význam a obrovské množství kontaktů a vazeb právě s literaturou je mj. důsledkem známého faktu, že kultura, na niž se film odvolává a z níž čerpá, byla postavena na dominanci znakového systému verbálního. Maryla Hopfingerová k tomu poznamenává: „Přirozený jazyk a o něj se opírající umění, tj. literatura, si uchovávaly až do konce devatenáctého století výlučnou dominantní pozici v hierarchii sémiotických systémů. (...) evropskou kulturu do konce devatenáctého století můžeme charakterizovat jako kulturu verbální, preferující verbální systémy, v níž je přirozený jazyk pokládán za hlavní a přesný nástroj poznání a mezilidské komunikace.“⁴⁾

Dříve než přistoupíme k vlastnímu výkladu, v němž nám půjde především o komplexní uchopení interdisciplinárních relací mezi literaturou a filmem, o prozkoumání a popsání cest, jakými může literární univerzum vstupovat do struktury filmového díla a jak se mohou prvky tohoto univerza podílet na formování filmových významů, musíme zdůraznit, že naše úvahy se vztahují výhradně **k uměleckému filmu hranému**, tj. takovému, jehož specifičnost a odlišnost ve srovnání s jinými filmovými druhy je určena fiktivním charakterem představovaného světa.

Rámcem našich úvah pak budou koncepce traktující film jako složený komunikát, jehož podstatou je koexistence, vzájemné působení a ovlivňování substantiálně odlišných složek (nebo vrstev, ovšem v běžně užívaném smyslu, nikoli v chápání Ingardenově): pohyblivého obrazu, slova, hudby a šumů (ruchů, tj. reálných i ireálných zvuků), tedy složek (vrstev), které se týkají různých materiálů filmu. Tento moment

2) Marek H e n d r y k o w s k i, *Słowo w filmie*. Warszawa 1982, s. 171.

3) Hendrykowski rozeznává tři základní linie či typy kontaktů mezi literaturou a filmem: a) adaptace textu, b) zpracování slovní vrstvy filmu, c) literární odkazy. Srov. Marek H e n d r y k o w s k i, c. d., s. 182.

4) Maryla H o p f i n g e r, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, s. 8.

„složenosti“ filmu z různých materiálů byl ve filmové teorii často reflektován a inspiroval pokusy interpretovat film v duchu Wagnerova ne vždy správně pochopeného pojmu „Gesamtkunstwerk“. Jistou obdobou takového pojetí na půdě sémiotiky je teze Christiana Metze o mnohokódovosti filmu.⁵⁾ Filmové dílo, jak tvrdí Metz, se uskutečňuje jako zpráva mnoha kódů, z nichž mnohé nejsou filmové a zbývající, které nazývá filmovými, se vyznačují různými stupni specifičnosti; nikdy však takovou, aby nebylo možné nalézt je i v jiném znakovém systému. Specifickou je pouze kombinace těchto kódů, formující v každém případě individuální textový systém díla.⁶⁾

Především moment syntézy zdůrazňuje Alicja Helmanová; odmítá koncepci mnohokódovosti jako uspořádání či systému rovnoběžných nebo dokonce nezávislých kódů a formuluje představu vícekódovosti jako specifické syntézy kódů, která dává jeden nový složený kód, jenž pouze částečně využívá přirozených vlastností kódů výchozích a zásadně je přetváří, „rozpouští“ v nových vazbách, formuje nové významy, nové kvality.⁷⁾ V zásadě se ztotožňujeme s jejím pojetím filmu jako funkčně integrovaného audiovizuálního celku, v němž se přetváří a mění estetické vlastnosti výchozích kódů a dochází rovněž k jejich přeměně významové. Nicméně autorčin poněkud jednostranný důraz jednak na komunikační neplnohodnotnost dílčích kódů, které až ve výslednici dávají nový, logicky zformovaný komunikát, jednak na onen moment přetváření, přetváření a přeměny, kterým podléhají jednotlivé kódy (obrazový, verbální, hudební, akustický), když jako subkódy vstupují do struktury filmového díla, do jeho sémiotického univerza dostatečně nerespektuje a nereflektuje jeden důležitý aspekt fungování mechanismů integrujících jednotlivé subkódy. Totiž že vedle informační neplnohodnotnosti a neúplnosti, estetické i komunikační nesamostatnosti a podřízení struktury filmu jako celku, je stejně podstatné a závažné to, že vazba verbálního, hudebního či výtvarného znaku na výchozí, mateřský kód se může v různé míře podílet na profilování vztahů s jinými druhy filmových znaků a determinovat proces formování filmových významů.

V sémiotickém universu filmu neexistuje tedy úplný a plnohodnotný subkód a vnitřní jednota audiovizuální struktury filmu znamená v podstatě úplnou integraci a funkční podřízení všech subkódů. Tyto subkódy se vyznačují hlubokou závislostí na kontextu filmového celku, do něhož jsou vepsány. A to i tehdy, tvoří-li určitá výpověď (např. text literární, hudební či výtvarný) mimo film, na půdě mateřského kódu samostatnou komunikační strukturu.⁸⁾ A právě tohoto ambivalentního postavení určitého textu, který vstupuje do nového sémiotického univerza, ale současně v různé míře zachovává vazby na původní (ať už literární, hudební či výtvarný) kontext, ve kterém fungoval jako plnohodnotný, dokáže současný film bohatě využívat.

V centru našeho výkladu bude stát právě takový typ slovní výpovědi literárního původu, příp. i neslovní výpovědi (hudební, výtvarné) odkazující k literárnímu (a zprostředkovaně i kulturnímu) kontextu, jejíž „literárnost“ se autor nesnaží potlačit

5) Christian Metz, *Language and Cinema*. The Hague – Paris 1974.

6) Srov. Alicja Helman, *Problemy interpretacji dzieł filmowych*. In: *Interpretacja dzieła. Konferencja w Instytucie Sztuki PAN 5 – 7 listopada 1984 roku*. M. Czerwiński (red). Wrocław 1987.

7) Alicja Helman, *O podstawach wzajemnego oddziaływania subkodów dźwiękowych w dziele filmowym*. „*Studia Semiotyczne*” 7, 1977, s. 105.

8) Srov. Marek Hendrykowski, c. d., s. 83 – 106.

specifickými filmovými prostředky (jak se to děje ve filmu např. s klasickým typem divadelního či literárního dialogu), ale naopak na ni upozorňuje a využívá jejího významového potenciálu. Tento typ výpovědi pak může ve struktuře filmového díla fungovat jako bachtinovský „cizí hlas“ nebo lotmanovský „text v textu“. Pak také můžeme o polyfoničnosti filmu uvažovat nejen ve smyslu Ingardenově, který ji pokládal za strukturní vlastnost filmového díla, plynoucí z jeho vrstevnatosti, a tedy nezávislou na vůli svého tvůrce, ale i v chápání Bachtinově, jež se společně s jeho představou dialogičnosti a cizího slova stalo inspirativním východiskem současných úvah o intertextovosti v umění.

Právě soudobé koncepce intertextovosti tvoří paralelní rámec našich úvah. Domníváme se, že nám jednak umožní uchopit problematiku vztahů mezi literaturou a filmem v její komplexnosti, jednak odpovědět na otázku, jakou funkci může plnit „literární slovo“ ve struktuře filmové výpovědi.

Teorii intertextovosti lze obecně vymezit jako teorii vztahů mezi texty. O tom v podstatě není sporu; problémy se objevují ve chvíli, kdy je třeba rozhodnout, které typy vztahů mezi texty můžeme definovat jako intertextové. Relacemi mezi texty se totiž dávno předtím, než Julia Kristevová vytvořila a na literárněvědnou scénu uvedla termín „intertextualité“,⁹⁾ zabývala tradiční komparatistika; u současných teoretiků intertextovosti se proto znovu a znovu objevují pochybnosti a obavy, aby se pod módním termínem neskrývala tradiční „kritika pramenů“, resp. hledání zdrojů (což byl ostatně jeden z důvodů, proč Kristevová termín intertextovost opustila a navrhovala nový: „transposition“ – transpozice¹⁰⁾). Nikoli ojedinělé jsou i hlasy poukazující na nebezpečí, že příliš široce vymezenou a univerzálně chápanou intertextovost čeká osud těch literárněvědných koncepcí, jež do té míry rozšiřovaly hranice určitého pojmu, až se příslušný pojem nakonec rozplynul v nejasné mnohoznačnosti.¹¹⁾

Existují i názory, že samotný termín intertextovost má význam nebo hodnotu spíše indexu než vlastního názvu:¹²⁾ neoznačuje ani tak dobře poznané a vyznačené badatelské pole, ale spíše poukazuje na rozlehlý prostor exploračí v oblasti vztahů a vazeb mezi texty. A každý, kdo na toto území vstupuje, musí si nejprve vymezit jeho hranice, re-definovat základní pojmy, s nimiž bude pracovat, určit hledisko či perspektivu, z níž bude dílčí problémy nahlížet.

A kde tedy začít? Nejlépe na počátku: Na počátku bylo slovo, to slovo bylo u Bachtina... Slovo dvojhlase, dvojsměrně zacílené, cizí... Dnes už je zřejmé, že to byl právě Michail Bachtin, kdo jako teoretik románových forem i jako filozof jazyka obrátil pozornost k otázkám, jež nebyly v klasickém strukturalismu opomíjeny zcela, zaujímal však pozici spíše marginální. Slovem-klíčem nejen Bachtinovy estetiky, ale filozofie existence vůbec je **dialog** či **dialogičnost**; jak jazyk a umění, tak i společnost jsou určovány dvěma protikladnými tendencemi: monologickým utvrzováním autority a konsensu nebo dialogickými vztahy, chápány jako „jediná forma vztahu k člověku-

9) Julia Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. In: *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 143 – 173.

10) Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974, s. 60 n.

11) Teresa Cieślukowska, *Z problemów intertekstualności*. In: *W kręgu historii i teorii literatury*. B. Zakrzewski, A. Bazan (ed.) Wrocław 1987, s. 16.

12) Stanisław Balbus, *Interekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990.

-osobnosti, ktorá zachováva jeho slobodu a nezavŕšiteľnosť“.¹³⁾ I umělecké završení vnímá Bachtin jako druh násilí a spojuje je důsledně s monologismem, který je hluchý k cizí odpovědi: „Monológ sa zaobíde bez druhého, a preto do istej miery zvečňuje celú skutočnosť. Monológ si nárokuje byť **posledným slovom** (podtrhl M. B.). Zatvára zobrazený svet a zobrazených ľudí.“¹⁴⁾ Jestliže však život i lidské vědomí mají, jak je Bachtin přesvědčen, dialogickou povahu, pak „jedinou adekvátnou formou **slovného vyjadrenia** autentického ľudského života je **nezavŕšiteľný dialóg**“ (podtrhl M. B.).¹⁵⁾

Z výše řečeného je snad zřejmé, jak ošidné by bylo odvozovat teorii intertextovosti bezprostředně z Bachtinovy kategorie dialogičnosti. Ta je totiž u Bachtina neobyčejně objemná, mnohaaspektová a jistě širší, jak je patrné i z prací, v nichž tuto kategorii rozpracovával v rámci svých úvah o promluvě v románu. V knize věnované poetice Dostojevského (kap. Slovo u Dostojevského) je hlavním předmětem jeho zkoumání tzv. **dvojhlasé slovo**, jež se podle Bachtina rodí právě v podmínkách dialogického styku, tj. v podmínkách skutečného života slova.¹⁶⁾ Na základě rozlišení dvojího možného zacílení slova, tj. k předmětu řeči nebo k **druhému slovu**, k **cizí řeči**, a rozlišení řeči autorské a řeči hrdinů vymezuje Bachtin tři typy prozaického slova:¹⁷⁾ 1. slovo přímé, bezprostředně zacílené ke svému předmětu jako výrazu poslední významové instance mluvčího, 2. slovo objektální nebo zobrazené, které má také bezprostředně předmětný význam, ale i samo je předmětem zacílení; je formováno právě jako cizí slovo, jako slovo postavy charakterologicky nebo typově vyhraněné, tj. je formováno jako objekt autorova pojetí, 3. dvojhlasé slovo, slovo orientované na cizí slovo i svůj předmět zároveň. Tento třetí typ Bachtin ještě dále diferencuje na dvojhlasé slovo jednosměré, tj. především stylizaci, dvojhlasé slovo různosměré, tj. parodii se všemi svými odstíny,¹⁸⁾ a tzv. aktivní typ, v němž – na rozdíl od předchozích typů, kdy **autor používá cizích slov k vyjádření vlastních záměrů** – cizí slovo zůstává za hranicemi autorské řeči, ale ta je respektuje a vztahuje se k němu: „Zde cizí slovo není reprodukováno s novým významem, ale působí na autorovo slovo, ovlivňuje to slovo a tak či onak je určuje, zůstávajíc samo mimo ně.“¹⁹⁾

Je zřejmé, že v Bachtinově koncepci dialogičnosti splývají mnohdy jevy velmi různorodé. Bachtin jasně nerozlišil mezi dialogičností vnitřní, vlastní dané výpovědi, vyplývající z její struktury, a tou dialogičností, jež váže určitou výpověď s výpověďmi jinými, nevydělal tedy různé roviny výstavby textu, na nichž se principy intertextovosti mohou realizovat. Podstatné pro nás je pak především to, že bachtinovská koncepce dialogičnosti si všímá zejména dialogu hlasů v hranicích jednotlivého textu či výpovědi, zatímco vztahy jednotlivých hlasů v textu k textům jiným (tedy vztahy, které jsou v centru pozornosti teorie intertextovosti) se v Bachtinových analýzách ukazují

13) Michail B a c h t i n , *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava 1988, s. 352.

14) Tamtéž, s. 354.

15) Tamtéž.

16) Michail B a c h t i n , *Dostojevskij umělec*. Praha 1971, s. 250.

17) Tamtéž, zejm. s. 268 – 269.

18) V parodii autor, „stejně jako v stylizaci, mluví cizím slovem, ale na rozdíl od stylizace dává tomuto slovu významové zacílení, které je přímo protikladné cizímu zacílení... Slovo se stává bitevním polem dvou hlasů.“ Tamtéž, s. 261.

19) Tamtéž, s. 263.

jako sekundární. Bachtinova teorie je, jak poznamenává M. Pfister, především **intratextová**, a nikoli **intertextová**.²⁰⁾ Pro Bachtina nejsou rozhodující diachronické vztahy mezi textem starším a mladším, ale synchronní vztahy mezi výpovědí vlastní a cizí, jíž se nejčastěji rozumí slovo hrdinů. Navíc ovšem cizí slova či cizí výpovědi, na něž literární dílo odkazuje, nemají v Bachtinově pojetí nutně literární charakter. Východiskem i hlavním předmětem zájmu nebyl pro Bachtina imanentní vývoj literatury, ale problém vazeb mezi literaturou a společností; proto jsou dialogické relace k starší literatuře (příčemž mu jde výhradně o relace generické, vztahy textů k žánrům nebo stylistickým konvencím, nikoli o vazby mezi individuálními texty) v jeho perspektivě vždy čímsi druhotným vzhledem k bezprostředním vztahům ke skutečnosti. Tyto vztahy pak vstupují do textu v podobě oněch „společensko-ideologických hlasů epochy“, jež tvoří obecný diskurs doby, v němž ovšem diskurs literární zabírá jen nepatrný výsek. Zopakujme tedy ještě jednou: dialogičnost v Bachtinově chápání je pojmem širším než intertextovost a teorii intertextovosti můžeme chápat jako speciální rozpracování jednoho z aspektů Bachtinovy koncepce.

„...každý text je vystaven z mozaiky citátů, vstřebává a přetváří jiný text. Místo pojmu intersubjektivnosti se nabízí pojem **intertextovost**: umělecký jazyk je třeba číst jako jazyk přinejmenším **zdvojený**,“ napsala Julia Kristevová ve studii *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*,²¹⁾ v níž se, jak už název signalizuje, nechala inspirovat Bachtinem a v níž poprvé explicitě uvedla pojem intertextovost. Již citovaná ukázka však naznačuje určité posuny; Kristevová například zobecňuje svůj obraz textu jako mozaiky citátů pro každý text, což ovšem překračuje koncepci Bachtinovu, důsledně rozlišující texty polyfonní a homofonní. Dalekosáhlý význam pro další orientaci teoretické reflexe intertextovosti mělo především její takřka bezhraničné rozšíření pojmu textu, kdy i historie a společenská realita mohou být čteny jako texty, a současně bezhraničné otevření kategorie pretextů, rozumí se textů prvotních (srov. níže). Neméně významný byl i posun od intersubjektivnosti k intertextovosti: jestliže Bachtin viděl dialogičnost vždy ve spojení s historickým nebo fiktivním subjektem výpovědi, pro Kristevovu je koncepce intertextovosti teoretickým východiskem k „dekonstrukci“ subjektu výpovědi, směřující k „smrti autora“ jako individuálního subjektu a s ní i k zániku individuality samotného díla, které se náhle jeví jako pouhý výsek nějakého univerzálního intertextu.

Přestože Kristevová sama pojem intertextovost později opustila, v pracích dalších autorů intertextovost získala status základní teoretické kategorie reflektující ten aspekt souhrnu vlastností a relací textu, který poukazuje na závislost jeho vytváření a recepcce na znalosti jiných textů či architextů (srov. níže) mezi účastníky komunikačního procesu. Již jsme naznačili, že uvedení nových a přitom neurčitě definovaných teoretických termínů doprovázejí zpravidla široké diskuse a spory, vedoucí spíše jen k dalšímu znejasňování pojmu, jehož „univerzálnost“ a téměř neohraničený,

20) Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. U. Broich, M. Pfister (Hrsg.), Tübingen 1985, s. 1 – 30. Cit. podle polského překladu *Koncepcje intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki“ 82, 1991, č. 4, s. 186.

21) Julia Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. Cit. podle polského překladu *Slowo, dialog i powieść*. In: *Bachtin. Dialog – Język – Literatura*. E. Czaplewicz, E. Kasperski (ed.), Warszawa 1983, s. 396.

těžko vymežitelný rozsah s sebou nutně nese i jeho neoperativnost. Nemůžeme a nemůžeme tu podávat chronologicky uspořádaný přehled a izolované charakteristiky nejvýznamnějších teoretiků intertextovosti, musíme však alespoň ve stručnosti naznačit východiska našeho pojetí a vymežit jeho vztah k základním koncepcím intertextovosti.

Pokud prozatím odhlédneme od terminologické rozkolísanosti, neboť neexistuje vlastně shoda ani co se základního termínu týče (vedle pojmu intertextovost se používají i termíny transtextovost a interkontextovost), lze mezi současnými koncepcemi intertextovosti vydělit dvě základní tendence: globální model poststrukturalismu, v němž každý text je částí univerzálního intertextu, jímž je ve všech svých aspektech podmíněn a určen, a užší model strukturalistický nebo hermeneutický, kde pojem intertextovost zahrnuje vědomé, intencionální a označené vztahy mezi jednotlivými texty, příp. skupinami textů.²²⁾

První model, představovaný již zmíněnou Julií Kristevovou, Rolandem Barthesem a dekonstrukcí obecně, je ve svých teoretických implikacích radikálnější a problematizuje dosavadní koncepcce literatury, charakterizované strukturální totalitou a systémovým přístupem. Jestliže pro strukturalistický model je charakteristické soustředění na relace mezi konkrétními texty, příp. mezi texty a systémem (jazykem, druhem, žánrem), pak v dekonstrukci se zájem obrací ke vztahům mezi textem a neohrazeným a proměnným horizontem kultury. Radikální rozšíření pojetí textu, kdy nejen každý kulturní systém či struktura, ale doslova vše má být textem (realita jako text nultého stupně), vede nutně k představě jakéhosi „univerza textů“, jehož stopy – třeba nevýrazné a zastřené – jsou vepsány do každého textu, k obrazu „texte général“, ve který se podle J. Derridy proměnila skutečnost.²³⁾ Při takto široce vymezeném pojetí textu se každý text v každé své části i v každém aspektu jeví jako intertext: „Text není autonomním či celistvým předmětem, nýbrž souhrnem relací s jinými texty... Každý text je intertext.“ (Vincent B. Leitch)²⁴⁾ Intertextovost tak není specifickou vlastností konkrétního textu nebo skupiny textů, ale je obsažena v samotné textovosti; textovost a intertextovost se navzájem podmiňují, nebo – jak tvrdí Michael Riffaterre – „fundamentem textovosti je intertextovost“²⁵⁾ a každá četba je pak interčtetbou. V této globální koncepci jediného univerzálního a nekonečného (nekončícího) intertextu ztrácí text charakter autonomní sémiotické struktury, jeho sémantika je upozaděna a rozplývá se v pragmatice. Harold Bloom popírá dokonce i existenci jednotlivých textů a tvrdí, že neexistují texty, ale pouze relace mezi texty.²⁶⁾ Rozklad jednoty textu v poststrukturalistickém myšlení nutně zároveň implikuje rozklad subjektů textu; jak autor, tak i čtenář (recipient) je tu rozbit v nekonečné

22) Srov. Manfred Pfister, c. d., s. 203.

23) Srov. tamtéž, s. 193.

24) Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York 1983, s. 59.

25) Michael Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*. „Revue d'Esthétique“ 1979, č. 1 - 2, s. 128 - 150. Cit. podle polského překladu *Semiotyka intertekstualna: Interpretant*. „Pamiętnik Literacki“ 79, 1988, č. 1, s. 298.

26) Harold Bloom, *A Map of Misreading*. New York 1975, s. 3.

množství textů a kódů,²⁷⁾ oba subjekty i text se jeví jako nekonečné, otevřené pole pro intertextové hry v hranicích univerza textů. Toto univerzum je však samo o sobě v neustálém pohybu a proměně, každému autorovi i recipientovi se ukazuje znovu a znovu v jiné perspektivě. Přitom autor i recipient do něj nevstupují pouze tehdy, kdy vědomě a záměrně evokují a přivolávají určité texty, toposy a kódy, ale toto univerzum textů samo je do obou subjektů – přirozeně, že rozdílně „vystínované“ – zapsáno v podobě individuálních reminiscencí, podvědomých struktur, stop „cizích“ textů.²⁸⁾ V tomto modelu pak úvahy, zda autor určitý text znal, zda na něj vědomě navazoval nebo k němu intencionálně odkazoval, zda čtenář disponuje tímž repertoárem textů, jsou v podstatě bezpředmětné; text konsekventně nemůže obsahovat celkový význam (smysl), který by bylo možné odkrýt či rekonstruovat, každé čtení je v pojetí J. N. Riddela „mis-reading“,²⁹⁾ od polysémie textu se dospívá k jeho asémii či k plné diseminaci (odvýznamnění).

Zatímco širší model intertextovosti, jehož některé aspekty jsme se pokusili ve značně zjednodušující zkratce nastínit, má větší potenciál z hlediska teorie textu, epistemologie a filozofie jazyka, užší model, který v podstatě aplikuje strukturálně sémiotický či hermeneutický přístup na makrostruktury vztahů mezi texty a zkoumá významotvornou funkci těchto relací v struktuře díla, je nepochybně operativnější v analytické praxi, tj. při popisu, analýze a interpretaci textu, aniž by přitom byla zpochybněna jednota tohoto textu jako uměleckého díla.

Jestliže v poststrukturalistické koncepci je intertextovost chápána jako konstitutivní vlastnost každého textu i jako univerzální princip literatury a její recepce, strukturalisticky a hermeneuticky orientovaní autoři chápou intertextovost – přes rozličnou terminologii a rozmanité definice – převážně jako specifický svazek konkrétního textu s textem (-y) jiným (-i), či architextem (-y), jako vztah více či méně vědomý a v samotném textu pro čtenáře nějakým způsobem uchopitelný, jako určitou možnost či alternativní metodu tvoření významů literárních děl.

Michał Głowiński do sféry intertextovosti začleňuje výhradně ty relace s jinými texty, které se staly strukturálním, resp. významovým či sémantickým elementem, relace záměrné, uváděné vědomě (třebaže stupeň tohoto uvědomění může být různý) a tak či onak zjevné a určené pro recipienta, který je nucen uvědomit si, že z jistých důvodů autor v určité části svého díla „mluví cizími slovy“.³⁰⁾ V této perspektivě se prostředky tradičně označované a zkoumané jako parodie, travestie, citát nebo aluze mohou ukazovat jako virtuální složky sémanticky samostatného, aktivního textu pozdějšího, zpětně se vztahujícího k textu staršímu a využívajícího jeho elementy jako

27) Srov. titul Barthesovy práce *La mort de l'auteur* („Mantéia“ 1968), v níž mj. píše, že text není „řadou slov dávajících (vyjevujících) jakýsi jediný význam, v jistém smyslu teologický (který by byl poselstvím Autora-Boha), ale prostorem o mnoha roz/výměrech, kde na sebe působí a vzájemně se popírají různá ‚písma‘ (écritures), z nichž žádné není počáteční; text je tkáň citátů, odvozených z tisíce kulturních zdrojů“. Cit. podle Henryk M a r k i e w i c z , *Odmiany intertekstualności*. „Ruch Literacki“ 29, 1988, č. 4 – 5, s. 249.

28) Manfred P f i s t e r , c. d., s. 200.

29) „...misreading is not an incorrect reading but the errancy or deviation of every reading.“ Joseph N. R i d d e l , *Re-doubling the Commentary*. „Contemporary Literature“ 1979, č. 20 (jaro), s. 242. Podrobná analýza Riddelových názorů pak v cit.knize Vincenta B. L e i t c h a , zejm. v páté kapitole: *The Dissemination of the Text*, s. 87 – 122.

30) Michał G ł o w i ń s k i , *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki“ 77, 1986, č. 4, s. 77, 85.

prostředky výstavby smyslu. Na tento starší text (text-zdroj, pretext, hypotext, prototext...) ³¹⁾ tedy autor navazuje vědomě, intencionalně a zřetelně, neboť touží, aby recipient odkazy k textům, resp. relace mezi nimi rozpoznal a zrekonstruoval jako „dodatečnou“ rovinu konstituce textu. Nejde tu tedy o formující působení staršího textu na text pozdější, což je charakteristické pro různé typy vazeb genetických, ale o aktivní reakci textu pozdějšího na text starší. Podle Glowinského můžeme o intertextovosti mluvit pouze tehdy, kdy je odkaz k staršímu textu prvkem významové výstavby díla, které se odvolává (navazuje), nebo kdy podle terminologie Zivy Ben-Poraitové dochází k sémantické aktivizaci dvou textů, přičemž primárním činitelem je tu text odvolávající se; aktivizace textu, který je předmětem navazování, zůstává příznakem sekundárním. ³²⁾

Pokud jsme v případě globálního modelu intertextovosti, pracujícího s představou univerzálního intertextu, konstatovali bezpředmětnost nebo druhotnost otázek po intenci autora, intencionalitě textu a záměrnosti intertextových vazeb a vztahů, pak pro strukturalisticky orientovaná bádání jde o otázky základní. Již jsme nastínili vymezení intertextovosti u Glowinského, který mimo rámec intertextovosti „vykazuje“ jak náhodné a nevědomé reminiscence autora, jež jsou skutečně nějakým způsobem „vepsány“ do textu (jejich odkrytí recipientem však nedodává textu žádných nových významů ani nepřesouvá jeho akcenty), tak nejrůznější typy textových asociací jednotlivých recipientů, které mají vůči intenci díla charakter pouze nahodilý, neboť každé dílo v zásadě může korelovat se všemi dalšími (bez ohledu na to, zda jde o texty časově předcházející či následující). Tyto korelace jsou zcela volné, neboť jsou založené na recipientově svobodě asociací – tím se ale pro nás stávají v analytické praxi neuchopitelnými. Podobně i další badatelé, jako např. Claes Schaar a Wolf Schmid, odlišují metodicky zkoumatelnou tzv. archeologii textu, studující „vertikální kontextové systémy“ (jak Schaar nazývá intertextovost), tedy intertextové relace, které jsou

31) Již jsme se zmínili, že terminologie je v této oblasti velmi rozkolísaná; jen pro ilustraci uvedme několik termínů, jimiž jednotliví teoretikové intertextovosti rozlišují starší text, na který je navazováno (odkazováno), který je nějakým způsobem evokován, citován, přetvářen atd., a text pozdější, tj. navazující, citující apod.: hypotext – hypertext (Gérard Genette), referenční text (referenztext) – fenotext (Renate Lachmannová), intertext – text (Michael Riffaterre, Ryszard Nycz; naopak Roland Barthes, Laurent Jenny a Heinrich F. Plett intertextem rozumí text navazující), pretext – text (Wolf Schmid, Manfred Pfister), prototext, resp. archetext – text (Henryk Markiewicz; má na mysli oba pojmy zároveň, používá autor zápisu proto/arche/text) aj. Dodejme ještě, že nitranská škola pracovala poněkud nešťastně s pojmovou dvojicí prototext – metatext; základní slabina tu spočívá jednak v nerespektování pojmoslovné tradice a úzu v užívání řecké předpony meta-, jednak v celkové teoretické nedomyšlenosti, spočívající v příliš širokém vymezení metakomunikace i pojmu metatext, jímž Popovič označuje jak texty o textu diskursivní povahy, tak texty v textu a další nejrozmanitější relace mezi texty. Ve skutečnost tedy Popovičova teorie metatextu představuje pokus o systematiku transtextových relací, za jejíž pozitivní rys lze označit mj. úsilí přesáhnout hranice literární imanence. Srov. František M i k o – Anton P o p o v i č, *Tvorba a recepcia*. Bratislava 1978, zejm. s. 248 – 302.

V naší práci se v rámci výkladu cizích autorských koncepcí důsledně držíme i jejich terminologie (třeba by byla nejednoznačná a polemická), ve vlastním textu se přikláníme k nejjednodušší z možných variant: k pojmové dvojici **pretext** pro text starší a **text** pro text mladší, navazující. (Předponě pre- ve slově pretext jsme dali přednost před předponou proto-, neboť ve složených slovech značí pouze před-, zatímco předpona proto- vedle prvotnosti značí i primárnost a hlavní postavení, což se rozchází s naší koncepcí, kladoucí důraz právě na text navazující.)

32) Srov. Michal G l o w i ŋ s k i, c. d., s. 82.

ze strany autora záměrné a intencionální a recipient je musí rozpoznat, aby vyčerpал potenciál smyslu textu, od volných textových asociací recipienta.³³⁾

Proti této převažující tendenci chápat jako intertextové pouze ty relace, které jsou záměrné ze strany autora a uchopitelné pro recipienta, pokládá např. Charles Grivel nevědomý charakter intertextovosti za důležitý a navíc rozhodující moment tohoto jevu.³⁴⁾ I Henryk Markiewicz, když vymezuje intertextovost, pokládá za její základní rysy pouze to, že intertextové relace jsou **odkryté samotným textem** a jsou viditelné pro kompetentního čtenáře. A k tomu dodává: „V takové situaci je možné předpokládat (s **různým stupněm jistoty** [podtrhl P. M.]) , že byla také (intertextovost – pozn. P. M.) autorem zamýšlená, není to však její vlastnost nezbytná.“³⁵⁾ Markiewicz rozlišuje mezi čtyřmi aspekty či perspektivami intertextovosti: podle něj je možné uvažovat o intertextovosti **genetické**, přihlížející pouze k těm proto/arche/textům, které se podílejí na genezi díla, **intencionální**, tj. záměrné ze strany autora, **imanentní**, tj. vyznačené a sugerované samotným dílem, a **recepční**, která je postřehnutá a uchopena empirickým čtenářem. Podstatné je i Markiewiczovo upozornění, že ne vždy se musí tyto perspektivy intertextovosti překrývat.³⁶⁾ Markiewicz sám zdůrazňuje zejm. imanentní a recepční perspektivu intertextovosti. V této souvislosti uvádí zajímavý příklad: jde o motiv ledňáčka z básně Czesława Miłosze *Wezwanie*, v němž byl kritikou odhalen odkaz k analogickému motivu ze Słowackého *Pana Tadeaše*, evokujícího fenomén „litevskosti krajiny“. Zajímavá byla ovšem reakce autora: ten tuto možnost nejprve energicky popřel, ale později se s názorem kritiky ztotožnil.³⁷⁾ Uvedený příklad nám nejen názorně obnažuje jisté napětí mezi jednotlivými perspektivami intertextovosti, ale současně nám koriguje onen moment záměrnosti a uvědomělosti intertextovosti ze strany autora, na který byl ve výše zmíněných definicích intertextovosti kladen mimořádný důraz.

V souvislosti s volnými textovými asociacemi jednotlivých recipientů – bez ohledu na to, zda se jedná o texty starší či pozdější – uvažuje M. Riffaterre o tzv. intertextovosti aleatorické.³⁸⁾ Akceptuje ji i K. Stierle, který každou korelaci tohoto druhu pokládá za **interpretační experiment**, který umocňuje percepci daného díla.³⁹⁾ I u jiných autorů se můžeme setkat s pokusy rozlišovat intertextovost záměrnou a nezáměrnou, vědomou a nevědomou, intencionální a neintencionální. Např. Ryszard Nycz uvažuje o intertextovosti **vlastní**, jejíž hranice vymezuje souhrn kontextů inferovaných bezprostředně intertextovými exponenty (vykladníky) či textovými indexy inference a jejíž odhalení je obligatorní pro každého čtenáře, a o intertextovosti **fakultativní**, zahrnující vztahy mezi texty, které nemají zřetelné intertextové exponenty, jsou druhotné a vnucené či vkládané z perspektivy recipienta, ale mohou přitom mít

33) Srov. Manfred Pfister, c. d., s. 202.

34) Srov. Henryk Markiewicz, c. d., s. 254.

35) Tamtéž, s. 253 – 254.

36) Tamtéž.

37) Srov. Jerzy A x e r, *Dalszy lot zimorodka*. „Przegląd Humanistyczny“ 1987, č. 4, s. 48.

38) Srov. Henryk Markiewicz, c. d., s. 252.

39) Karlheinz Stierle, *Werk und Intertextualität*. In: *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. W. Schmid, W. D. Stempel (ed.), Wien 1983, s. 21.

i značný vliv na „konečné přečtení“ díla.⁴⁰⁾ Nycz dále upozorňuje, že ne vždy se dá snadno rozlišit, s jakým typem intertextovosti se v díle setkáváme, a poukazuje i na existenci jistých hraničních případů, jež mu poskytují argumenty pro to, aby fakultativní intertextovost chápal jako svého druhu otevřený prostor pro experiment, zahrnující nejen relace mezi texty čistě arbitrární, z vně zjevně vnucené, ale také relace jakoby „na zkoušku“, pokusné, kdy intertext (tj. text původní) může mít svého intertextového exponenta – při absenci výraznějších a jednoznačnějších textových indexů v samotném textu – kupř. v metatextu diskursivní povahy (např. autorské předmluvě nebo jakékoli interpretaci). Intertext, ačkoli je s textem svázán pouze zprostředkovaně, může pak být v jistých případech akceptován jako důležitý spolučinitel sémantické organizace díla, může spoluvytvářet jeho celkový smysl.⁴¹⁾ Další posun k recepční perspektivě intertextovosti je tu zcela zřejmý.

Jako příklad tohoto typu intertextové relace, představující svého druhu interpretační experiment, bychom pro ilustraci z oblasti filmu mohli uvést esej Michala Klingera s výmluvným titulem *Strážce brány*, věnovaný prvnímu dílu *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowského.⁴²⁾ Klinger tu jako možný pretext nabízí Kafkův *Proces*: poukazuje na podobnost mezi tajemnou postavou Člověka v kožichu a Strážcem Zákona z legendy, kterou v chrámu Josefovi K. vyprávěl duchovní; spojitosti se scénou z chrámu shledává i v inscenačních detailech, jako jsou např. podivně rozestavěné svíce v kostele... Domníváme se, že Klingerem vedená paralela nemůže být při absenci výraznějších intertextových exponentů v samotném filmovém textu pokládána za obligatorní pro recipienta, za činitele sémantické organizace díla. Nabízí nicméně fakultativní intertextové relace, jež činí záhadnou a neuchopitelnou postavu Člověka v kožichu i enigmatický příběh významově bohatšími a hlubšími.

Již výše jsme naznačili, že zatímco pro širší model intertextovosti je charakteristická „univerzálnost“ centrálního pojmu, jež s sebou nese jeho neurčitost a neoperativnost, v užším modelu jsme nuceni vyrovnávat se s terminologickou nejednotností. Ta jde ruku v ruce s potřebou jednotlivých autorů vymezit intertextové vztahy vůči ostatním (neboť takové jsou, jak se domníváme i my, vztahy pouze určitého typu) a následně se snahou předložit vlastní model rozmanitých forem vazeb mezi texty. Přináší to ovšem nejen problémy terminologické. Nutnost kategorizace a jisté hierarchizace v novém systémovém rámci vede např. v práci Gérarda Genetta *Palimpsestes: La littérature au second degré*,⁴³⁾ představující dosud nejzevrubnější koncept relací mezi texty, k pojetí intertextovosti příliš úzkému. U Genetta tvoří totiž intertextovost jeden z typů transtextových vztahů, přičemž transtextovost je pro autora nadřazenou kategorií, zahrnující vše, co text váže způsobem zjevným nebo skrytým s jinými texty. Transtextovost čili celý komplex relací mezi texty se u něj dělí na: 1. **intertextovost**, která je chápána jako skutečné vystupování textu v textu a zahrnuje relace textu s textem na

40) Ryzsard N y c z , *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, swiaty*. „Pamiętnik Literacki“ 81, 1990, č. 2, s. 99.

41) Tamtéž, s. 100.

42) Michal K l i n g e r , *Strážce brány*. „Film a doba“ 38, 1992, č. 2, s. 116 – 118.

43) Gérard G e n e t t e , *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.

základě aluze, citátu, plagiátu (*sic!*)⁴⁴⁾; 2. **paratextovost**, kde jde o relaci textu s titulem, podtitulem, motem, předmluvou, doslovem, epigrafem, ilustrací...; 3. **metatextovost**, tj. případy, kdy se v jednom textu objeví komentáře týkající se jiného textu; 4. **hypertextovost**, tj. relace spojující text **B**, Genettem nazývaný hypertext, se starším textem **A**, tzv. hypotextem; 5. **architextovost**, kde jde o skutečnost, že text vždy odkazuje k jistým všeobecným pravidlům, podle nichž byl ztvárněn. Genettovo uspořádání pěti typů transtextovosti je promyšleno jako postupný přechod od typu nejkonkrétnějšího, kdy se text váže s jiným textem přes citát a aluzi (intertextovost), po typ nejabstraktnější (architextovost); v Palimpsestech však Genetta zajímá jediný typ – hypertextovost.

S Genettovou typologií se kriticky vyrovnává v již zmiňované studii M. Głowiński. Upozorňuje především na nedostatečně motivované a odůvodněné určení paratextovosti, která se zjevně z ostatních typů transtextových relací vymyká. I když Głowiński naznačuje, že by se mohla snad chápat i jako jeden z projevů metatextovosti, v zásadě nejde o jev paralelní s ostatními typy, neboť tu vlastně ani nemůžeme uvažovat o relacích mezi texty. Paratextovost tedy nelze posuzovat v rámci problematiky intertextové, kdy se zaměřujeme na vztahy mezi texty, ale intratextové, kdy se soustředujeme na relace v rámci textu jediného.

Jestliže první Głowińského výhrada se týkala jevu v podstatě marginálního, druhá je mnohem závažnější, neboť se dotýká samého „jádra“ intertextovosti. Głowiński jako neopodstatněné odmítá rozlišování hypertextovosti a intertextovosti; jsou totiž vždy navzájem spojené a je tudíž třeba, jak se domnívá, posuzovat je jako jedinou rozsáhlou a vnitřně diferencovanou kategorii, pro niž navrhuje ponechat obecně užívaný pojem intertextovost.⁴⁵⁾ Po eliminování paratextovosti a sloučení hypertextovosti a intertextovosti se Genettova pentáda transtextových vztahů v Głowińského modelu redukuje na triádu relací: intertextovost, metatextovost, architextovost.

Přestože nám v této chvíli jde především o hrubé vymezení prostoru, v němž se budeme pohybovat, a nechceme se tedy pouštět do důkladnější kritické analýzy, pokládáme za potřebné alespoň stručně upozornit na některá problematická a sporná místa v Głowińského modelu. Vyjděme z toho, jak Głowiński své tři typy transtextovosti definuje a jak vymezuje jejich vzájemné vztahy. O jeho chápání intertextovosti jsme se zmínili již výše. Metatextovost má na rozdíl od intertextovosti diskursivní povahu. Jde tedy o jevy rozličné, které však jako dvě formy transtextovosti mohou vstupovat do vzájemných vztahů. Vlastní doménou metatextovosti jsou diskursivní texty na téma jiných textů, může se však objevit – i když pouze jako jev incidentní – v textech uměleckých, např. v diskusích hrdinů na literární téma nebo v podobě tzv. metatextových signálů,⁴⁶⁾ doprovázejících intertextové relace. Zároveň ovšem obecně platí, že v intertextové relaci může být implicitně (v některých případech však přitom velmi silně – srov. parodii) přítomen spoličinitel metatextovosti a také naopak

44) Přiřazení plagiátu k relacím intertextovým vyvolává oprávněné pochybnosti, neboť v tomto případě autorskou intencí je, aby „cizí text“ svou cizost skrýval, tajil, působil jako text původní, nikoli aby se konstituovaly intertextové relace, tvořící onu „dodatečnou“ rovinu konstituce textu.

45) Michał G ł o w i ń s k i, c. d., s. 81.

46) Głowiński tak označuje specifické signály odhalující recipientovi text, z něhož pochází citát, nebo text, na který se navazuje. Tamtéž, s. 88.

metatextová relace může sekundárně a potenciálně obsahovat spolučinitele intertextovosti; mezi textem a metatextem, který podává jeho obsah, shrnuje jej, interpretuje, vstupuje s ním v polemiku, vzniká ono sémantické napětí, jež je pokládáno za jedno z nejdůležitějších kritérií intertextovosti. Co se týče architextovosti, tj. implicitních odkazů na kód, spočívá v tom, že každý text odkazuje vždy k jistým obecným pravidlům, podle nichž byl vytvořen; Głowiński v návaznosti na Genetta zdůrazňuje, že je charakteristickou vlastností každého textu, neboť tyto relace ke kategoriím obecné poetiky jsou podmínkou jeho srozumitelnosti. Intertextovost je tak vždy svázána s architextovostí, která vytváří specifickou gramatiku literatury. Intertextovost nikdy takový „gramatický“ charakter nemá, není obligatorní a když se zkoumá z hlediska celkové výstavby textu, odkrývá se její fakultativní charakter.⁴⁷⁾ Domníváme se, že takto chápáná architextovost se tu ve vztahu k intertextovosti i metatextovosti ukazuje jako kategorie jiného řádu (neboť text **již svou vlastní existencí** odkazuje k jistým obecným pravidlům, díky nimž může být produkován i recipován), resp. jako kategorie nadřazená, neboť pojmenovává **vlastnost každého textu: architextovost zakládá možnost** vztahů intertextových a metatextových. Jestliže intertextovost a metatextovost jsme si vymezili jako takové typy mezitextových vztahů, kdy relace k jinému textu (pretextu) je součástí významové výstavby navazujícího textu, resp. metatextu, pak architextový vztah se na výstavbě smyslu textu může podílet jedině tehdy, je-li reflektován, resp. tematizován. Jde o to, je-li kód (např. žánrový) nebo jisté pravidlo pouze naplněno, realizováno, nebo zda je k němu explicitně – ať už afirmativně, nebo kontroverzně – odkazováno (srov. např. vztah spaghetti westernu k syntaxi a sémantice žánru westernu; vztah k žánrovým pravidlům je tu základním výstavbovým principem). Dodejme již jen tolik, že specifičnost architextového vztahu k intertextovosti a metatextovosti je dána i tím, že nejde o vztah k určitému konkrétnímu textu, tj. komplexnímu znaku, který je ohraničený, strukturovaný a nese komplexní význam (J. Lotman); architext není vyjádřením znakového systému, ale systémem samým.

Jestliže Głowińského polemika s Genettem směřovala především proti jeho příliš úzkému vymezení intertextovosti, je paradoxní, že se této pasti zcela nevyvaroval ani Głowiński. Máme tu na mysli jeho úvahy v souvislosti s tzv. **alegací**. Tento termín přejímá Głowiński od francouzské badatelky Giselle Mathieu-Castellani (která pojem „allégation“ užila v práci věnované specifickým vlastnostem renesanční intertextovosti a popisovala jím ty případy, v nichž se prvotnímu textu přiznává jistá autorativnost), ale dává mu poněkud odlišný význam: alegací rozumí všechny textové relace ne-dialogické, které nejsou činitelem polyfonním, ale naopak utvrzují jednohlasost, monologičnost citujícího textu. K tomu dochází právě tehdy, je-li prvotní text posuzován jako autoritativní, závazný, a priori významný a hodnotný; konsekventně se pak citující text stává podle Głowińského podřízeným vůči textu citovanému. Poněvadž o intertextovosti je Głowiński ochoten mluvit pouze tehdy, kdy je relace mezi texty doprovázena „rozlišujícím elementem“, kdy se mezi texty zakládá jistá hra, v níž vždy vystupuje „živel dialogičnosti“, nechápe alegativní vztah jako intertextový. Podobnost mezi alegací a intertextovostí – uzavírá Głowiński – má charakter čistě vnější, v zásadě jde

47) Tamtéž, s. 82.

o zcela rozdílné jevy.⁴⁸⁾ Tím se ovšem v Glowińského modelu mimo rámec intertextovosti dostává rázem velická sféra jevů, v nichž vystupuje citát, aluze i jiné prostředky navazování, které nesplňují podmínku dialogičnosti. Glowiński se tu samozřejmě dovolává inspirace bachtinovské. A jistě právem. I my jsme již viděli, že Bachtin svou koncepcí dialogičnosti popisoval vyvracení veškerého oficiálního monologismu, podvrtné problematizování velkých autorit, princip relativizace stanovisek, jež se zdála být nedotknutelná. Tento revolucionizující náboj v bachtinovské dialogičnosti je, ale současně můžeme v Bachtinových úvahách věnovaných dialogu číst, že „dialogické vztahy nemožno chápat zjednodušeně a jednostranne, nemožno ich redukovat na rozpor, boj, spor, nesúhlas. **Súhlas** je jedna z významných foriem dialogických vztahov... Dve výpovede totožné v každom ohľade (...), ak sú to skutočne dve výpovede, patriace **rozličným** hlasom, a nie jedna, sú spojené **dialogickým vzťahom súhlasu**. Nie je to ozvena, ale istá dialogická udalosť vo vzájomných vzťahoch dvoch výpovedí.“⁴⁹⁾ Jednoznačně se k této otázce vyslovil i Jurij Tyňanov ve své studii O parodii: „Každé použité slovo v jiném sousedství ostatních slov nebo v jiném kontextu znamená vlastně změnu významu... Každé vytržení nějakého literárního faktu z jednoho systému a jeho zařazení do systému druhého nese s sebou částečnou změnu významu.“⁵⁰⁾ Snad nejpřesvědčivěji tuto představu, že mezi dvěma výpověďmi – třeba zcela (slovo od slova) shodnými – vždy povstává onen „rozlišující element“, vyjádřil J. L. Borges v sugestivní povídce Autor Quijota Pierre Menard, jejíž hrdina se rozhodl „předejít marnost, čekající na veškeré lidské úsilí. Pustil se do něčeho nadmíru složitého a předem bezcenného. Předsevzal si, že v cizím jazyku napíše knihu, která již existuje...“ O výsledku jeho snažení autor se zadostiučiněním konstatuje: „Text Cervantesův a text Menardův se doslovně shodují, ale druhý text je téměř nekonečně bohatší.“⁵¹⁾ „Skromný“ příspěvek velkého Mistra k teorii čtení a intertextovosti?

K podobným závěrům, co se týče alegace, dospěl i Stanisław Balbus. Ve své typologii relací mezi texty ji definuje jako jednu ze dvou základních variant intertextových strategií: A. **konverzační** (konwersacyjny), kde jde o srážku a vzájemnou reinterpretaci stylů, a to primárně (povšimnutí si intertextových signálů je podmínkou neochuzené četby), nebo sekundárně (pomínutí těchto signálů nemá bezprostřední vliv na chápání díla), B. **alegativní**, kde „cizí jazyk“ plní funkci nezproblematizovaného vzoru, uznávané kulturní autority.⁵²⁾

Glowińského pojetí a zejména jeho základní vymezení intertextovosti (můžeme o ní uvažovat pouze tehdy, jsou-li relace s předchozím textem strukturním elementem textu navazujícího, prvkem jeho významové výstavby) dále rozvádí a upřesňuje H. Markiewicz, když vymezuje šest kritérií intertextovosti (přičemž však zároveň upozorňuje, že intertextové relace splňují všechna kritéria pouze v některých případech, jindy zase ne): 1. text buď přímo nebo nepřímě uvádí svůj prototext, 2. text uvádí do

48) Tamtéž, s. 90 – 91.

49) Michail B a c h t i n, *Estetika...*, s. 339.

50) Jurij T y ň a n o v, *O parodii*. In: J. T., *Literární fakt*. Praha 1988, s. 106.

51) Jorge Luis B o r g e s, *Autor Quijota Pierre Menard*. In: J. L. B., *Zrcadlo a maska*. Praha 1989, s. 43.

52) Srov. Stanisław B a l b u s, c. d., zejm. 4. kap.

svých hranic z prototextu citáty nebo jeho jiné složky, 3. „zviditelnění“ prototextu je nezbytné pro porozumění textu – eliminuje jeho zdánlivé formální anomálie a sémantické nejasnosti, 4. „zviditelnění“ prototextu obohacuje nebo modifikuje recepci sémantickou i estetickou, 5. mezi textem a prototextem vzniká určité sémantické napětí, 6. strukturálnost intertextových relací.⁵³⁾

Šest kvalitativních kritérií intertextovosti uvádí rovněž Manfred Pfister⁵⁴⁾, jehož koncepcí se originálním způsobem pokouší smířit protikladné modely – globální model poststrukturalistický a užší model strukturalistický či hermeneutický – jejich dynamizací, opírající se o pojetí intertextovosti jako kategorie o stupňovité intenzitě. Podle Pfistera se oba modely nevylučují, neboť jevy, které zahrnuje užší model, jsou zřetelnými, výraznými aktualizacemi globální intertextovosti. Ve svém navrhovaném modelu Pfister vychází ze značně širokého vymezení intertextovosti, aby ji pak mohl v tomto širokém rámci strukturovat podle stupně intenzity intertextových vztahů a vazeb. V názorné prostorové formě svůj model Pfister představuje jako systém soustředných kruhů nebo obvodů, jejichž střed označuje nejvyšší stupeň intenzity intertextovosti, zmenšující se a asymptoticky se blížící nule v té míře, v jaké se vzdalujeme od „tvrdého jádra“.

Tento model pak vyžaduje jistá kritéria či parametry intenzity intertextových vztahů, a to jak kritéria kvantitativní, z nichž Pfister uvádí především hustotu a četnost intertextových odkazů (vazeb), počet a rozptyl evokovaných pretextů, tak kritéria kvalitativní. Jde o kritérium **referenčnosti** (1), podle něhož relace mezi texty jsou intertextově tím intenzivnější, čím více jeden text tematizuje a reflektuje text druhý, nebo čím zřetelněji zdůrazňuje navazování, příp. distanci vůči pretextu. Jestliže toto kritérium umísťuje do středu samotný text, kritérium **komunikativnosti** (2) zahrnuje pragmatiku autora a čtenáře; pomocí tohoto kritéria poměříme intertextové vztahy podle jejich relevance komunikativní, tzn. podle stupně, v jakém intertextové vztahy jsou pro autora i čtenáře vědomé, podle stupně intencionality a zřetelnosti vyznačení, signalizování v textu. Shodně s tímto kritériem vznikají mezi textem a pretextem, s nímž je svázán pouze geneticky nebo pouhou svévolí, příp. zvůli příjemce, vztahy intertextově slabé; naproti tomu „tvrdé jádro“ o maximální intenzitě tvoří ty případy, v nichž intertextová relace je vědomá a autor buď předpokládá, že pretext je dobře známý i příjemci, nebo výrazným označením v textu k němu jednoznačně odkazuje. Kritérium **autoreflexivnosti** (3) se dotýká toho, že autor v samotném textu může reflektovat jeho intertextovou podmíněnost, tzn. že pouze nekonstatuje intertextovost, ale tematizuje ji (metakomunikace na téma intertextovosti), vykládá, objasňuje nebo klade otázky jejích předpokladů a efektu. Syntagmatické integrace pretextů v textu se týká kritérium **strukturálnosti** (4), rozmanitých stupňů zřetelnosti a výraznosti intertextových vazeb se pak týká kritérium **selektivnosti** (5). Kritérium **dialogičnosti** (6) poukazuje na to, že relace s určitými texty nebo diskursivními systémy jsou intertextově tím intenzivnější, čím více kontexty prvotní a nový zůstávají ve vzájemném vztahu sémantického napětí. Dodat je potřeba ještě tolik, že vysoký či nízký stupeň intenzity podle jednoho kritéria se nemusí krýt s vysokým nebo nízkým stupněm intertextovosti podle kritérií ostatních.

53) Henryk Markiewicz, c. d., s. 254 – 255.

54) Manfred Pfister, c. d., s. 203 – 208.

V centru maximální intenzity se tedy podle Pfistera nalézají takové texty či typy diskursů, u nichž dřívější texty nebo typy diskursů jsou nejen využité či přizpůsobené, ale odkazuje se k nim (1); intertextové vztahy – intencionální a vyznačené – mají vysokou úroveň komunikativnosti (2); ve více či méně explicitní komunikaci se artikuluje autoreflexivní vědomí intertextovosti (3); citáty a aluze tvoří strukturální vzorce (4); jednotlivé texty nebo specifické struktury skupin textů jsou uváděny způsobem výrazným a zřetelným (5) a vše to slouží zdůraznění a uplatnění textové různosti (odlišnosti) a dialogické relativizaci slov, textů nebo systémů norem tvořících jejich základ (6).⁵⁵⁾

Již jsme konstatovali, že Pfisterův model je dynamický a pružný a jeho pojetí intertextovosti jako kategorie o stupňovité intenzitě by bylo lze v podstatě přijmout. Máme však za to, že vedle relací intertextových (a v Pfisterově modelu všechny relace mezi texty – přirozeně, že s různou mírou intenzity – jsou v podstatě intertextové) a metatextových existují i vztahy mezi texty, jež se sekundárně sice mohou stát součástí významové výstavby navazujícího textu, ale primárně – především z hlediska komunikačního (s důrazem na aspekt strukturální a na pragmatiku textu) – jde o relace odlišné a bylo by užitečné je vyčlenit. Zmiňuje se o tom i H. Markiewicz a uvádí další typy relací, jež primárně nelze za intertextové pokládat: např. **substituci**, tj. zastoupení prototextu textem novým, jako kupř. přepracování či překlad, nebo **imitaci**, tj. napodobování fragmentů, složek a pravidel proto/arche/textu. Navrhuje, aby jako nadřazená kategorie pro všechny typy mezitextových relací byl zachován Genettův termín transtextovost;⁵⁶⁾ všechny tyto relace pak, včetně imitace, mohou být intertextové a podílet se na konstituování smyslu navazujícího textu, ale až sekundárně a fakultativně. Nebo jinak řečeno: v zásadě v každé transtextové modalitě se může projevit spoličinitel intertextový, ale o intertextovosti v užším smyslu budeme uvažovat pouze v souvislosti s těmi vztahy mezi texty, kde intertextovost je obligatorní a podílí se na významové výstavbě díla.

V úvodu páté kapitoly již zmiňované knihy *Deconstructive Criticism*⁵⁷⁾ věnuje Vincent B. Leitch v rámci explikace pojetí textovosti chápané jako intertextovost pozornost polemice mezi J. N. Riddelem a školou v Yale (k jejím nejvýznamnějším představitelům jsou počítáni Paul de Man, J. Hillis Miller a Harold Bloom). Riddel obvinil školu z návratu ke staré humanistické tradici, přisuzující literatuře speciální statut; promítá se mj. v přesvědčení, že intertextovost je vlastní pouze literatuře. Globální koncepce nekonečného intertextu je tu náhle radikálně ohraničena a zúžena, neboť intertextovost se připisuje především textům literárním nebo básnickým a současně je definována jako specifický znak literárnosti nebo poetičnosti; v literárním díle jako by se ona univerzální intertextovost kondenzovala. M. Pfister upozorňuje na to, že v pracích těchto autorů se nemluví o textu všeobecně, ale především o textech literárních a poetických, což je třeba mít na paměti i při jejich definicích textu jako intertextu.⁵⁸⁾ Naproti tomu podle Riddela literatura není tajemnou a v nejvyšší míře privilegovanou formou samodekonstruující se textovosti (za jakou ji pokládají kritici

55) Tamtéž, s. 207.

56) Henryk Markiewicz, c. d., s. 257.

57) Vincent B. Leitch, c. d., kap. *The Dissemination of the Text*.

58) Manfred Pfister, c. d., s. 194.

hájící zbytky humanistické tradice), ale tvoří pouze jednu z mnoha podob „écriture“ a každý druh „jazyka“ je zapojen do sítě textovosti.⁵⁹⁾

Budeme-li používat pojmu jazyk v tom specifickém významu, jaký mu přisuzuje sémiotika, a budeme-li jím v intencích Jurije Lotmana rozumět „každý komunikační systém, který používá zvláštním způsobem uspořádané znaky“, můžeme právě v tomto smyslu hovořit o jazyku divadla, filmu, výtvarného umění, hudby a umění obecně jako o jazyku organizovaném zvláštním způsobem⁶⁰⁾ a pak také v rámci jednotlivých jazyků umění i umění jako celku uvažovat o intertextovosti. Byl to především Roland Barthes, kdo ostře odmítal privilegované postavení textů vysoké literatury a textů jazykových vůbec a zdůrazňoval význam textů nepoetických, triviálních i textů nejazykových pro intertextové hry.⁶¹⁾ Podobně Umberto Eco poukazuje na to, že pojem intertextovosti byl rozpracován pro oblast „vysokého“ umění, ale sám provokativně uvádí příklady ze světa masových sdělovacích prostředků a intertextový dialog vykládá převážně na příkladech z filmu.⁶²⁾ Pozornost k tomuto problému obrátila umělecká praxe postmoderny, postavená právě na konfrontaci a interferenci různých textů, navazování textů na jiné texty, na intertextové hře, na intertextovém dialogu. Elisabeth Brussová mluví o „radikální intertextovosti postmodernismu“.⁶³⁾

To ovšem neznamená, že by intertextovost představovala časově ohraničenou vlastnost v umění. I jen letmý pohled na dějiny hudby nebo výtvarného umění – abychom poukázali i na texty nejazykové – nás snadno přesvědčí o opaku. Už Zofia Lissa ve své průkopnické práci věnované citátu v hudbě⁶⁴⁾ napsala: „Jak ukazují dějiny hudby, není takřka období, školy nebo skladatelské generace, v níž by nějakým způsobem využívaná hudební ante-fakta (ante-facta muzyczne), tj. již složená díla použitá jako hotový útvar,⁶⁵⁾ nevstupovala do narace děl nově vznikajících. Nikoli v podobě tradičních stereotypů hudebních představ, ale přímo v podobě individuálních,

59) Vincent B. Leitch, tamtéž.

60) Jurij Lotman, *Struktúra umeleckého textu*. Bratislava 1990, s. 17 – 23.

61) Roland Barthes par Roland Barthes. Paris 1978, s. 51. Srov. Manfred Pfister, c. d., s. 193.

62) Umberto Eco, *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*. „Film a doba“ 36, 1990, č. 1 – 3.

63) Elisabeth Bruss, *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*. Baltimore and London 1982, s. 73. Pro některé badatele je i termín intertextovost příliš úzký a navrhuje hovořit o interdiskursivnosti, která podle nich lépe vystihuje syntetické formy diskursu, z nichž postmodernismus čerpá. Srov. Linda Hutcherson, *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History*. In: *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. P. O. Dunnell and R. C. Davis (ed.), Baltimore and London 1989, s. 3 – 32. Podle polského překladu *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*. „Pamiętnik Literacki“ 82, 1991, s. 223. – M.-Pierrette Malczukówna, *O socjokrytyce. Rysy charakterystyczne i perspektywy*. „Pamiętnik Literacki“ 80, 1989, č. 3.

64) Zofia Lissa, *O cytacie w muzyce*. In: *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1965, s. 269 – 315. K problematice citátu v hudbě srov. dále: V. Howard, *On Musical Quotation*. „The Monist“ 58, 1974, s. 307 – 318, a J. Gruber, *Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem*. „Musicologica Austriaca“ 1, 1977, s. 121 – 135.

65) Na jiném místě Lissa definuje ante-fakta nebo prae-fakta přesněji: rozumí jimi hudební struktury, které existovaly již před vznikem nového díla jako celek či fragment jiného díla a jsou zapojeny a využity v toku narace díla nově vzniklého. V této roli mohou podle autorky vystupovat jak individuální výtvoři cizích autorů, díla vlastní nebo anonymní díla lidové hudby, tak zobecněné znaky a rysy určitých individuálních nebo historických stylů. Zofia Lissa, c. d., s. 272.

uzavřených, hotových hudebních děl minulosti.⁶⁶⁾ Autorka zdůrazňuje, že problém vztahu skladatele k hudebním dílům minulosti, způsob využívání hotových hudebních struktur, výběr z materiálu zanechaného předchozími hudebními generacemi a především funkce, jaké tento materiál plní v nově vznikajících dílech, je velmi důležitým, podstatným faktorem v tvorbě každé epochy a každého stylu.⁶⁷⁾

I v hudbě – podobně jako v literatuře – se setkáváme se širokým spektrem způsobů a forem využívání „cizího“ hudebního materiálu, přičemž hranice mezi nimi nejsou vždy zcela zřetelné. Samotný citát např. charakterizuje určitá mnohastupňovitost a neostrost hranic. Kategorie citátu v hudbě pokrývá široké rozpětí: od výrazného a v některých případech dokonce explicitě pojmenovaného citátu, příp. autocitátu,⁶⁸⁾ přes „doslovné“, zřetelně vydělené citáty, vystupující mnohdy i jako symboly určitých obsahů a komplexů představ mimohudebních, jejichž jednoznačným výrazem byly v původním díle,⁶⁹⁾ až po citáty více či méně modifikované a přetvořené (jejichž stupňovitost je mnohdy velmi nízká) a konečně citáty stojící na rozhraní tematického, ale i subtematického materiálu pro variační přetváření. Velmi názorný příklad takové „cesty“ od citátu k variačním představuje „historie“ slavného motivu z Dvořákova Rekviem (Kyrie);⁷⁰⁾ nejprve jej užil J. Suk v druhé větě své smuteční symfonie Asrael, později B. Martinů – jestliže v jeho III. symfonii je motiv citován v závěrečném Allegru (kde jej přednese lesní roh a jako echo anglický roh), pak v VI.

66) Tamtéž, s. 264.

67) Tamtéž.

68) Např. v posledním aktu Mozartova Dona Giovanniho, když na scéně vystupující vesnická kapela zahraje – v odlišné instrumentaci ovšem – krátký šestnáctitaktový úsek z Martiniho opery Cosa rara, začne Leporello, který zdroj citátu „rozpozná“, zpívat: „Bravo, Cosa rara!“, zatímco při následujícím autocitátu, kde Mozart cituje úryvek ze své Figarovy svatby – árii Non più andrai –, se Leporello spokojuje již s pouhým: „Tento nářev znám až příliš dobře.“

69) Srov. např. citát fragmentu Bachova chorálu ve finále Houslového koncertu A. Berga. Bachův chorál Dokonáno jest (Es ist genug) z kantáty č. 60 tu pro Berga symbolizuje určité fideistické představy, vyvolává komplex asociací, spojených s osudem postavy, již je dílo připisáno; koncert byl inspirován předčasnou smrtí osmnáctileté dcery Almy Mahlerové. Autor očekává, že fragment bude posluchačem rozpoznán a že tak bude aktivizován určitý souhrn kontextů a komplex mimohudebních asociací. – Podobně obecná známost Wagnerova Tristana a Isoldy a znalost symbolického významu tristanovského motivu rozhodly o tom, že po několika generacích se hudební motivy této opery staly nositeli určitého obsahového komplexu: ať už citovány vážně jako v monologu Hanse Sachse ve třetím aktu Mistrů pěvců norimberských, v Lyrické svitě pro smyčcový kvartet A. Berga, v milostné scéně opery B. Brittena Albert Herring, v symfonické básni Tintagel A. Baxe atd., či parodicko-ironicky jako na počátku Golliwogg's Cake-walk z Dětského koutku C. Debussyho a zejm. v Hindemithově opeře Nusch-Nuschi, v níž v pozounovém sólu zaznívá fráze z árie krále Marka ze II. dějství Mir dies, Tristan, mir? Hudebnímu motivu předchází ovšem výstup, který jeho identifikaci usnadňuje: když generál Kyce Waing upadne do podezření, že burmskému maharadžovi unesl čtyři nejkrásnější ženy, začne šílený maharadža vzdychat: „To mně, Kyce Waingu, to mně? Kde věrnost je, kterou zradil! Kde čest a vzácný mrav...“ Prostřednictvím narážky na slova krále Marka je signalizována hudební citace i její zdroj. Podobně je tomu ostatně i v již zmiňované scéně z Mistrů pěvců, v níž Wagner uvádí citát z Tristana až poté, co Hans Sachs řekne Evě, že zná smutnou píseň o Tristanovi a Isoldě. Oba tyto příklady, jak je zřejmé, se od výše uvedených příkladů z Mozartova Dona Giovanniho odlišují jen menší mírou explicitnosti a svědčí tedy opět o oné mnohastupňovitosti citátu a nezřetelných hranicích mezi jeho jednotlivými stupni.

70) „Základní melodický prvek, čtyřtónový motiv dvou vzestupných půltónů, mezi něž je vložena nezvyklá, zvláštní tesknoutou působící sestupná zmenšená tercie, celé dílo uvozuje a prostupuje v nesčetných obměnách jako příznačný motiv, jakási tísnivá otázka po posledních záhadách člověka a světa.“ Jarmil B u r g h a u s e r in: *Poslouchejte s námi II*. Praha 1965, s. 460.

symfonii (Symfonické fantazie) se citát nebo přesněji řečeno – onen prvotvar čtyř tónů – stává základem jakýchsi neurčitě vymezených variací (téma nezazní v obvyklém tvaru *tema con variazioni*, ale je spíše jen tušeno v pozadí a představováno vždy již variačním zpracováním oněch čtyř tónů) a tvoří myšlenkovou dominantu celé skladby.⁷¹⁾

Od citátu, spočívajícího v tom, že nějaký úryvek z cizího díla se (zpravidla jednorázově a s určitými sémantickými funkcemi) zapojí do proudu hudebního textu nového, jsme dospěli k variacím. Již výše jsme se zmínili, že citát představuje pouze jeden z mnoha způsobů intertextového navazování v hudbě. Existují tedy i další formy využívání a přetváření přejatého hudebního materiálu, které Z. Lissa dělí podle toho, zda přejatý hudební materiál v novém díle funguje pouze jako materiálový substrát, který ztrácí charakter cizího elementu, nereprezentuje žádný ante-fakt, nevytváří „druhou vrstvu“, nebo zda v procesu navazování vzniká „dvouvrstevné dílo“, u něhož skladatel očekává, že posluchač obě vrstvy oddělí, identifikuje text-zdroj a případně aktivizuje komplex mimohudebních představ s dílem spojených, nově uchopí vzájemný vztah obou vrstev a pochopí estetickou funkci ante-faktu.⁷²⁾

K první skupině forem náleží např. využívání gregoriánského chorálu jako *cantu firmu* v technice evropské polyfonie, transkripce vlastních i cizích děl (např. Bach volně přenášel a transkriboval fragmenty z vlastních kantát do houslových sonát, ve fugách pracoval s tématy z děl T. Albinoniho, A. Vivaldiho, A. Corelliho ad.);⁷³⁾ v 19. století jsou to četné transkripce Paganiniho, Lisztovy, Chopinovy apod.). Z druhého typu navazování připomeňme, aniž bychom si činili nárok na úplnost, parodii (např. Žebrácká opera K. Weilla, navazující na stejnojmenné dílo Gayova a Pepuschova), variace, fantazie na téma či parafráze, v nichž přejatý hudební materiál vystupuje v dvojí roli: jako citát a zároveň jako tematický materiál pro přetváření (J. Brahms: Variace na Haydnovo téma, Variace a fuga na téma Händla; B. Britten: Variace na téma Franka Bridga, Variace a fuga na Purcellovo téma; S. Rachmaninov: Rapsodie na Paganiniho téma; M. Reger: Variace a fuga na veselé téma J. A. Hillera, Variace a fuga na téma W. A. Mozarta; R. Vaughan Williams: Fantazie na téma T. Tallise ad.), metamorfózy (např. P. Hindemith: Symfonické metamorfózy na téma C. M. von Webera, založené na čtyřech tématech – z předešlého k Turandot a ze tří skladeb pro klavírní dueta) a stylizace, opírající se o navazování nikoli na individuální hudební díla, ale pouze o výběr a přejímání některých rysů, resp. jistých stylových stereotypů (historických, individuálních, geografických, žánrových apod.), které autor pokládá

71) K charakteru skladatelovy práce s tímto motivem poznamenává J. Mihule: „Martinů chápe základní povahu tohoto obratu – jak už to bylo vidět v závěru Třetí symfonie – jako obsahově smírnou, odevzdanou, rozpory vyrovnávající. Smyslem první věty Symfonických fantazií učinil démonickou travestii této myšlenky: v třetí větě jí znovu vrací její vlastní tvář, byť ještě ne zcela zbavenou onoho satanického přidechu z dřívějška. Současně je zde převeden veškeren významný myšlenkový materiál Symfonických fantazií na jediný společný základ, na spojení čtyřmi tóny, z nichž vytěžil Martinů celou obrovskou stavbu tohoto monumentu.“ Jaroslav M i h u l e, *Bohuslav Martinů – Profil života a díla*. Praha 1974, s. 155.

72) Zofia L i s s a, c. d., s. 272.

73) A podobně bezstarostné využívání cizích děl – aniž by tyto úryvky byly pojímány jako citáty – patřilo k typickým rysům barokní a předklasické hudební praxe. Vědomí tvůrčí individuality a originality s sebou přináší až estetika romantismu.

pro daný styl za nejpodstatnější, nejcharakterističtější a které spojuje s vlastním současným stylem. Nevylučuje to ovšem možnost, že se v stylizovaném díle objevují originální citáty. Podstatu této metody přibližně vystihuje adornořský termín, užitý v souvislosti se Stravinským, „Musik über Musik“:⁷⁴⁾ prizmatem současného hudebního myšlení prosvítají různé staré styly, jeř jsou organicky sloučeny, vzniká vícevrstevný a polystylový hudební celek. Např. v Stravinského baletu Apollón Musagetes „prosvítá“ Lully, Gluck, Delibes, J. Strauss i Čajkovskij. Stravinského střední tvůrčí období – k němuř se větřinou přiřazuje tvorba od Pulcinelly z roku 1919 až po konec čtyřicátých let – náleří ke směru neoklasicismu (z dalších autorů připomeňme zejména P. Hindemitha, F. Busoniho, G. Malipiera, A. Casellu, B. Martinů, S. Prokofjeva [Klasická symfonie]), v němř již nejde – velmi zjednoduřeně řečeno – o citování jednotlivých skladeb či jejich fragmentů (i když to vyloučeno není – srov. Pulcinellu), ale o přejímání určitých formálních, fakturních a rytmických východisek, typu figurační melodiky, techniky motivické práce, nebo dokonce instrumentačních zásad určitého historického stylu.⁷⁵⁾

Jako nejextrémnější podoba práce s „cizím slovem“ v hudbě se ukazuje technika koláže, která spojuje četné a slohově rozdílné citáty (např. L. Berio uvádí ve své Sinfonii citáty ze Straussova Růřového kavalíra a Ravelovy La Valse vedle citátů z Bacha i jiných autorů z různých dob), využívá materiálu vážné hudby zároveň s texty hudby zábavní (Ch. Ives ve IV. symfonii spojuje úryvky populární hudby s citáty z Beethovenovy V. symfonie), čímř se do jisté míry likviduje integrálnost a strukturální jednota díla, mění se jeho podstata; jediným pojítkem rozmanitých citátů je skladatelův vlastní text a způsob včlenění citátů do jeho proudu.⁷⁶⁾

Podobně bohatý materiál pro zkoumání intertextovosti nabízí i výtvarné umění. Ostatně již Wölfflin poznamenal, že všechny obrazy jsou víc poplatny jiným obrazům než přímému pozorování. Nás tu budou zajímat opět především ty případy navařování, kdy relace k jiným dílům se podílí na významové výstavbě díla nového, jak je tomu např. u Paní Récamierové René Magritta, odkazující k stejnojmennému obrazu J. L. Davida, nebo u série Baconových variací na Velázquezova papeře Inocence X. Ale abychom neopakovali extenzivní způsob výkladu intertextovosti v hudbě, vydáme se cestou opačnou a pokusíme se problém ilustrovat na autorovi jediném. Z hlediska námi sledovaného problému mezi rozhodně nejzajímavější zjevy patří Edouard Manet.

74) Pokud ho ovšem vnímáme bez adornořského negativního náboje, směřujícího k odsouzení této metody jako hudby zbavené autentičnosti, jako hudby parazitní a netvůrčí, svědčící o ztrátě produktivních sil. Srov. Theodor W. A d o r n o , *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a./M. 1958, zejm. v kapitole výmluvně nazvané *Stravinskij a restaurace*.

75) Srov. Zofia L i s s a , *Nové studie z hudební estetiky*. Praha 1982, s. 170 – 171. K problematice vymezení neoklasicismu v hudbě srov. Josef B e k , *Hudební neoklasicismus*. Studie ČSAV. Praha 1982. Tam také další literatura.

76) Zofia L i s s a , *Nové studie...*, s. 172 – 180.

Nejenže jeho nejslavnější obrazy (Snídaně v trávě, 1863; Olympie, 1863)⁷⁷⁾ dodnes lákají k novým teoretickým výkladům a řešení otázek spjatých s malířovým vztahem ke starší tradici – Manetův přístup je jednou odmítán jako prostý tradicionalismus, podruhé je v něm spatřován svobodný dialog (naše intertextové hry) –, ale současně Manetova tvorba představovala mohutný zdroj inspirace pro následující malíře. Již koncem šedesátých let P. Cézanne vytvořil svou Snídaní v trávě (charakteristický je posun k temné a drsné barevnosti, k jisté tvarové elementárnosti), dvakrát namaloval Moderní Olympii, ale k opravdové aktualizaci Manetova odkazu došlo – po jeho ztracení avantgardou – v druhé polovině dvacátého století. Srov. Magrittovu Perspektivu – Manetův Balkón (1950), Snídaní v trávě (1964) Alaina Jacqueta, variace J. S. Bietha na Epizodu z býčích zápasů (1983) a především Picassovu sérii Snídaní v trávě (1959 – 1962), aluzi ve Vraždění v Koreji (1951) na Popravu Maxmiliána Třetího května 1808. A byl to právě Picasso – podle R. Praha největší zastánce parafráze a citace v moderním výtvarném umění (připomeňme alespoň intertextové hry, které se „dějí“ mezi Picassovými a Velázquezovými *Las Meninas*, Picassovými a Delacroixovými Alžírskými ženami) – který po Manetovi „obnovil smysl pro tento prostředek raného modernismu zdůrazňující svébytnost umění a zároveň násobící uchopení skutečnosti druhotně užitým vizuálním médiem“.⁷⁸⁾

Viděli jsme tedy, že s různými projevy či aspekty intertextovosti se můžeme setkat jak v hudbě, tak ve výtvarném umění. Obecně lze konstatovat a současná interdisciplinární bádání to dokazují, že intertextovost nelze chápat jako výlučnou vlastnost literatury nebo textů jazykových; tvoří zjevný, či skrytý rozměr nebo rys **každého typu výpovědi**.⁷⁹⁾ A tedy i výpovědí a textů filmových.

V oblasti filmu se intertextovým dialogem zabýval např. v již zmíněné studii Umberto Eco;⁸⁰⁾ chápe jej jako jeden z typů opakování, kdy autor „cituje“ více či méně explicitním způsobem, kdy „citace“ je záměrná a divákem rozpoznatelná a postižitelná, neboť autor i divák čerpají z téže **intertextové encyklopedie**.⁸¹⁾ Cílem těchto postupů

77) Formulí pro kompozici ústřední skupiny Snídaně v trávě našel Manet v dílčím motivu skupiny vodních bohů s nymfami v Raffaelově Soudu Paridově, tehdy populárním díky rytině Marcantonia Raimondiho; vzorem pro Olympii byla Tizianova Venuše urbinská, která ovšem opakuje schéma drážďanské Venuše Giorgionovy. Roman Prahla v souvislosti se Snídaní v trávě upozorňuje, jak historický kontext může badatele svádět k sofistikovaným výkladům, počítajícím s jinotajnou strukturou díla: „...Manet odejmul jednomu z říčních bohů raffaelovské skupiny vázu s rákosím a jeho ruka se nyní zdá poukazovat k nahotě modelky. Tato ruka ve středu kompozice je prý míněna jako 'přistávací plocha' pro *oisillon*, ptáčka z horní části obrazu, jímž Manet nahradil Raffaelovu Viktorii korunující Venuši. Pták má být erotickou metaforou Parida, jehož jméno zase odkazuje k Paříži, zatímco 'nová Venuše' se stává prostitutkou.“ (Roman Prahla, *Edouard Manet*. Praha 1991, s. 26.)

78) Roman Prahla, c. d., s. 91.

79) Tak např. Linda Hutcheon, zabývající se problémem parodie, za jejíž významný rozlišující druhový znak pokládá právě intertextovost, překračuje hranice literatury a zcela samozřejmě uvažuje o parodii v malířství (od Maneta po Warhola), hudbě (Mozart, Crumb, Ives), filmu (Allen, Greenaway), televizi i tisku (parodisticko-satirické kresby v časopise *Punch*). Tento univerzální pohled jí pak umožňuje vydělit a charakterizovat konstitutivní vlastnosti umění 20. století. Srov. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York 1985.

80) Umberto Eco, c. d., zejm. s. 93 – 96.

81) Připomeňme, že již ve dvacátých letech, i když v odlišných souvislostech, Boris Ejchenbaum uvažoval o možnosti jakéhosi „frazologického slovníku“ filmu. Srov. Boris Ejchenbaum, *Problemy kinostilistiki*. In: *Poetika kino*. Moskva – Leningrad 1927.

je pak podle Eka obecně parodovat nebo vzdát poctu uznávanému tvůrci; jiní autoři v této souvislosti zase zdůrazňují romantický stesk po minulosti, touhu po návratu.⁸²⁾ Nemělo by smysl k příkladům, jež uvádí ve své studii U. Eco, dodávat další a omezíme se na jedinou dílčí terminologickou poznámku, související s uvozovkami, jimiž jsme záměrně opatřili výrazy cituje a citace. Citátem budeme totiž – na rozdíl od Eka – rozumět pouze přesnou reprodukci (části) filmu (či obecně textu); všechny případy nepřesné reprodukce (reprodukce jen některých složek) a všechny nepřímé odkazy k jiným textům budeme pokládat za aluze – tematické, motivické nebo stylistické.⁸³⁾ Takže např. Ekem uváděný příklad oděských schodů z *Banánů* Woody Allena (1971) pro nás nebude citací, ale motivickou aluzí. Pro osvětlení rozdílu uvedme ještě jeden příklad: v Rossově snímku *Zahraj to znovu, Same* (1972) je hned v úvodu filmu citována (bez uvozovek) závěrečná letištní scéna z *Casablanky* Michaela Curtize (1942) – titulní hrdina ji sleduje jako návštěvník filmového představení. Citát tu zároveň plní funkci signálu intertextových relací, neboť celý snímek je protkán odkazy na zmíněný film (a širěji na bogartovský mýtus) až po závěrečnou aluzivní scénu, v níž titulní hrdina odchází na letišti do mlhy podobně jako Humphrey Bogart v *Casablance*. Snímek Herberta Rosse je shodou okolností jediným filmem, o němž se zmiňuje Genette v *Palimpsestech*. Poukazuje na to, že už samotný titul signalizuje hypertextové, resp. intertextové relace pro kompetentního recipienta, který rozpozná velmi slavnou frázi spojenou s Curtizovým snímkem. Rossův snímek to také „hraje znovu“, tj. hraje znovu v novém zpracování „píseň“, jíž je *Casablanca*. Týž text a shodné situace jsou travestovány prostřednictvím substituce herců a ironickou distancí vůči původnímu textu.⁸⁴⁾

Právě Genettův model transtextovosti, jak se zdá, se mezi filmovými teoretiky těší zvláštní oblibě; snad proto, že nabízí bohatý pojmový aparát pro uchopení, pojmenování, uspořádání a hierarchizování relací mezi filmovým textem. Jeho potřeba se pociťuje o to intenzivněji, že právě ve filmu poststrukturalistická výstavba textu založená na intertextových hrách nalezla široký prostor uplatnění. Samotná snaha mechanicky aplikovat jednotlivé kategorie na filmový materiál však vyvolává rozpaky. „Ačkoli Genette se ve značné míře omezuje na literární příklady, je možné představit si příklady shodných postupů i ve filmu,“ předpokládají autoři kolektivní práce New

82) Jack H o b e r m a n , *After Avant-Garde Film*. In: *Art after Modernism*. B. Wallis (ed.), New York 1984.

83) Se širokým pojetím citátu se ovšem setkáváme i u jiných autorů. U nás je kupř. prosazoval Sáva Šabouk, pro něhož „doslovné“ uvedení většího či menšího výseku jedné umělecké struktury do druhé znamená zúžení pojmu citátu. Šabouk, zabývající se „typy reprezentativních odkazů“ ve výtvarném umění, je ochoten pod pojem citát zahrnout i citace stylu, uměleckého žánru i druhu; citát u něj v podstatě pokrývá širokou škálu transtextových relací. Srov. Sáva Š a b o u k , *Citace jako zdroj uměleckých významů*. „Umění“ 20, 1972, s. 97 – 113. Týž, *Umění, systém, odraz*. Praha 1973. K problematice citátu a aluze srov.: Petr M a r e š , *Citát v textu, zvláště uměleckém*. Slavica Pragensia 25, AUC – Philologica 4 – 5, 1985, s. 217 – 229. – Jiří H o m o l á č , *Aluze v slovesných textech uměleckých (Úvaha pojmoslovná)*. „Slovo a slovesnost“ 50, 1989, s. 288 – 294. – Heinrich F. P l e t t , *The Poetics of Quotation*. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio Linguistica 17, Budapest 1986, s. 293 – 313.

84) K aplikaci Genettových kategorií ve filmu srov. Robert S t a m , *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1985.

Vocabularies in Film Semiotics,⁸⁵⁾ ale konkrétní uplatnění příliš nepřesvědčuje. Především se znovu – tentokrát v kontextu filmovém a zde ještě zjevněji – odhaluje problematičnost kategorie paratextovosti (srov. výše). Kategorie architextovosti se v podstatě zužuje na explicitní odkazy k žánru v titulu, resp. podtitulu. V případě metatextovosti je jako příklad nabídnut sice New American Cinema, v němž se podle autorů vyskytuje metatextová kritika klasického modelu hollywoodského filmu s jeho konvenčními způsoby vyprávění, ale vzápětí se dodává, že v praxi je mnohdy velmi těžké rozlišit Genettovu metatextovost od hypertextovosti. Podle našeho názoru je však spíše třeba uvažovat naopak o hypertextových, resp. intertextových relacích, v nichž může být implicitně, jak jsme již konstatovali výše, přítomen společník metatextovosti.

V případě Genettovy intertextovosti, jak již víme, jde o vystupování skutečného textu v textu, o relaci s textem na základě citátu, resp. autocitátu, tj. vložené ukázky z určitého filmu do textu jiného filmu (Godard cituje z Resnaisova dokumentu *Noc a mlha* [1955] ve *Vdané ženě* [1964], v Bogdanovichově snímku *Terče* [1966] je citována ukázka z Hawksova filmu *Trestní zákoník* [1931]), nebo aluze, tj. vizuální, příp. slovní evokace jiného filmu. Nejčastější jsou aluze tematické, resp. motivické (srov. např. aluze na *Vraha mezi námi* [1931] nebo *Večer kejklířů* [1953] v Allenově snímku *Stíny a mlha* [1991], aluzi na oděské schodiště z *Křižníku Potěmkin* [1925] v *Neúplatných* [1987] Briana de Palmy, aluzivní scénu ve Wajdově snímku *Prstýnek s orlem s korunou* [1992], odkazující k *Popelu a dýmáku* [1958]), jejichž užití je mnohdy doprovázeno – podobně jako v literatuře – aluzí stylistickou, která se už stýká s kategorií architextovosti (již zmíněný film *Stíny a mlha* je z hlediska užitých vyjadřovacích prostředků výrazně stylizován podle vzoru německého „Kammerspiel-filmu“). Intertextové relace mohou být signalizovány, resp. konstituovány i dalšími prostředky: titulem (titul Godardova filmového eseje *Allemagne neuf zéro* [1990], ať už jej budeme překládat jako „Německo [v roce] devět nula“ [tedy devadesát] nebo jako „Nové Německo [v roce] nula“, jednoznačně signalizuje relaci k Rosselliniho filmovému dramatu z poválečného Německa *Německo v roce nultém* [1947];⁸⁶⁾ titul Allenova snímku *Midsummer Night's Sex Comedy* [1982] poukazuje nejen k inspiraci shakespearovské, ale i k Bergmanovu filmu *Úsměvy letní noci* [1955]), dále hercem, příp. charakterem postavy (Beatrice Dalleová, představující extravagantní slepou dívku v Jarmuschově filmu *Noc na zemi* [1991], odkazuje k filmu Jeana Jacquese Beineixe *37,2° poránu* [1986], kde si jí představovaná postava v záchvatu šílenství vyřízla oko),⁸⁷⁾ citací hudebního motivu (na začátku filmu *Připoutejte se, prosím!* [1980] je užitím hudebního motivu z filmu *Čelisti* [1975] odkazováno nejen k uvedenému pretextu, ale k pre/arche/textu, tvořenému filmy katastrofického žánru) atd.

I ve filmu se můžeme setkat s tzv. nepravdivou intertextovostí (mendacious intertextuality), kdy na základě pseudocitátu vytváří autor pseudo-intertextové odkazy a relace. Např. v Allenově *Zeligovi* (1983), postaveném na prolínání reality a fikce

85) Robert Stam – Robert Burgoyne – Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*. London – New York 1992, s. 206.

86) Petr Mareš, *Zpráva o filmech posledního roku II*. „Tvar“ 1992, č. 24, s. 9.

87) Petr Mareš, *Zpráva o filmech posledního roku I*. „Tvar“ 1992, č. 23, s. 5.

a využívajícím techniky pseudodokumentu, jsou promítány záběry z fiktivního „dobového“ hollywoodského hraného filmu Proměnlivý člověk, který byl „natočen“ o slavném Zeligovi. Jeho funkcí je umocnit zdání autentičnosti „dokumentární“ verze Zeligova života, která však není o nic méně fiktivní. (Zelig je důmyslně vkopírován do autentických archivních záběrů, v nichž se objevuje se skutečným Eugenem O’Neillem, americkými prezidenty Coolidgem a Hooverem, v úvodu a epilogu zaznívají výroky o Zeligovi připisované F. S. Fitzgeraldovi, o Zeligovi „zasvěceně“ hovoří skutečná S. Sontagová i S. Bellow).

Podle autorů výše zmíněné práce *New Vocabularies In Film Semiotics* na sebe strhává největší pozornost pro filmové analýzy nejzajímavější kategorie hypertextovosti, tj. relace mezi textem (hypertextem) a textem dřívějším (hypotextem), přičemž hypertext nějakým způsobem hypotext transformuje, modifikuje, zpracovává... Za zmínku stojí především ten fakt, že autoři aplikují pojem hypertextovost v souvislosti s filmy, které jsou odvozeny z již existujících textů; podle autorů i filmové adaptace literárních děl jsou hypertexty odvozené z hypotextů, tj. literárních předloh, které jsou transformovány prostřednictvím selekce, amplifikace, konkretizace a aktualizace. Rozličné filmové adaptace např. *Paní Bovaryové* (Renoir, Minelli) mohou být vnímány jako „varianty“ hypertextového „čtení“ identického hypotextu; a mimo to předchozí adaptace mohou vytvořit část hypotextu, který je k „dispozici“ následujícím adaptátorům.⁸⁸⁾ O samotné povaze těchto relací se však mnoho nedozvíme (srov. druhou část této studie).

Postmoderní umění dále obrátilo pozornost teorie ještě jiným směrem. Praxe současné literatury ukazuje, že mezitextové relace se již nedají ohraničovat vztahy vnitřně (intra) literárními; zahrnují ve stejné míře svazky s mimoliterárními druhy a styly řeči a nezřídka navazují intersémiotické relace s „jinodiskursivními“ médii umění a komunikace (film, hudba, výtvarné umění, comics apod.). Na tento jev upozorňuje ostatně i Ziva Ben-Poratová v souvislosti s literární aluzí; se zřetelem ke specifickému jazyku umění struktura aluze, její potenciální funkce i proces aktualizace jsou identické v různých druzích umění, nicméně aluze z jednoho uměleckého druhu nebo znakového systému do druhého, např. z literatury do hudby, jsou problematictější, neboť jsou svázány s překladem z jazyka díla, ke kterému se aluze vztahují, do jazyka aluzivního díla.⁸⁹⁾ Takový příklad aluze spojené s překladem z jednoho znakového systému do druhého uvádí M. Riffaterre, když při rozboru ukázky z Lautréamontových Zpěvů Maldororových dokládá, že zřejmým intertextem mohl být slavný Proudhonův obraz Boží Spravedlnost a Pomsta pronásledují Zločin.⁹⁰⁾ Jestliže jsme v úvodu naší práce zmínili onu tradiční variantu, kdy právě literatura je pro film médiem, kódem, zprostředkujícím navázání kontaktu s kulturní tradicí, pak se zdá, že v současném umění tuto funkci přebírá filmové médium. Paul Levine se např. ve své práci o Doctorowovi zmiňuje, jak celkový obraz Ameriky třicátých let je v jeho tvorbě odvozen *de facto* z tehdejší populární kultury, mj. z gangsterských

88) Robert Stam – Robert Burgoyne – Sandy Flitterman-Lewis, c. d., s. 209.

89) Ziva Ben-Porat, *The Poetics of Literary Allusion*. „PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature“ 1, 1976, s. 105 – 128. Cit. podle polského překladu *Poetyka aluzji literackiej*. „Pamiętnik Literacki“ 79, 1988, č. 1, s. 318.

90) Michael Riffaterre, c. d., s. 298 – 300.

filmů, komedií Franka Capry.⁹¹⁾ Podobně Olga F. Chtiguel v studii o postmoderním divadle zdůrazňuje, že film pro ně „znamená bezesporu fascinující a nevyčerpatelný pramen inspirace“ (od dílčích aluzí přes citáty – zvláštní oblibě se těší Film Noir, filmy kategorie B, Alfred Hitchcock, mýtus Humphreyho Bogarta, Jamese Deana, Marilyn Monroe – až po využívání filmových scénářů; uváděn je Wilderův snímek *Sunset Boulevard*, Godardův *Alphaville* a Wienův *Kabinet doktora Caligariho*).⁹²⁾

(Dokončení příště)

Filmy citované v textu:

Alphaville (Alphaville; Jean-Luc Godard, 1965), *Banány* (Bananas; Woody Allen, 1971), *Casablanca* (Casablanca; Michael Curtiz, 1942), *Čelisti* (Jaws; Steven Spielberg, 1975), *Dekalog* (Krzysztof Kieślowski, 1987 – 1988), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Poťomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Německo v roce 90* (Allemagne Neuf Zéro; Jean-Luc Godard, 1990), *Německo v roce nultém* (Germania anno zero; Roberto Rossellini, 1947), *Neúplatní* (The Untouchables; Brian de Palma, 1987), *Noc a mlha* (Nuit et brouillard; Alain Resnais, 1955), *Noc na zemi* (Night On Earth; Jim Jarmusch, 1991), *Paní Bovaryová* (Madame Bovary; Vincente Minnelli, 1949), *Paní Bovaryová* (Madame Bovary; Jean Renoir, 1934), *Popel a démant* (Popiół i diament; Andrzej Wajda, 1958), *Prstýnek s orlem a korunou* (Pierścionek z orlem w koronie; Andrzej Wajda, 1992), *Připoutejte se, prosím!* (Airplane!; Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1980), *Sexuální komedie noci svatojánské* (Midsummer Night's Sex Comedy; Woody Allen, 1982), *Stíny a mlha* (Shadows and Fog; Woody Allen, 1991), *Sunset Boulevard* (Sunset Boulevard; Billy Wilder, 1949), *Terče* (Targets; Peter Bogdanovich, 1966), *Trestní zákoník* (Criminal Code; Howard Hawks, 1931), *37,2°C poránu* (37°2 le matin; Jean-Jacques Beineix, 1986), *Úsměvy letní noci* (Sommarnattens leende; Ingmar Bergman, 1955), *Vdaná žena* (La Femme mariée; Jean-Luc Godard, 1964), *Večer kejklířů* (Gycklarnas afton; Ingmar Bergman, 1953), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1930), *Zahraj to znovu*, *Same* (Play It Again, Sam; Herbert Ross, 1972), *Zelig* (Zelig; Woody Allen, 1983)

PhDr. Petr Málek (1965)

Vystudoval v letech 1983 – 1988 Filozofickou fakultu UK (obor čeština – dějepis). Po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV; nyní odborný asistent na katedře české literatury Filozofické fakulty UK, kde vede semináře literární teorie. V současné době se zabývá problematikou interdisciplinárních relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(Adresa: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, 110 00 Praha 1)

91) Paul Levine, *E. L. Doctorow*. London 1985.

92) Olga F. Chtiguel, *Teorie a praxe postmodernismu*. „Svět a divadlo“ 1990, č. 4, 142 – 161.