

vznikají na základě univerzální jednoty lidské psychiky. Všichni lidé jsou nadáni stejnou psýchou, a tedy i jejich tvorba — ať už kdekoli na zemi — bude stejná, respektive podobá. Oproti monogenetické teorii migrační je tato teorie polygenetická, tj. tvrdí, že stejné (analogické) folklorní látky mohly vzniknout simultánně a nezávisle na sobě kdekoli, na více místech současně. Zdůraznění psychické stránky jevu vedlo k teorii *archetypální* (Carl Gustav Jung), již v literární vědě pěstoval především Northrop Frye a Amy Maud Bodkinová, kteří chápou jakoukoli uměleckou tvorbu jako výraz základních, všem lidem vlastních archetypů (viz výše kap. 5.3).

Monogeneze (tj. migrační teorie) a polygeneze (antropologická teorie) jsou spíše komplementární teorie, kde polygenetický pohled může osvětlit vznik jednoduchých žánrů (srov. Jollesovy jednoduché formy), zatímco monogenetický přístup vykládá žánry složitě.

Historická (recepční) teorie říká, že folklorním útvarům se stává text libovolného původu, pokud byl přejet a obměněn lidovým podáním a žije-li v lidu déle („kritérium tří generací“). Tato teorie nejlépe vysvětluje takové folklorní texty, jejichž kořeny rozpoznáváme ve staré mimofolklorní literatuře (již zmíněný Plaváček jako do folkloru přejetý Mojžíš).

Dosud jsme se pohybovali jen v souvislostech literárněvědných, tj. se zaměřením na text sám. Pro úplnost je ovšem třeba dodat, že existují — a v etnografii jsou dominantní — i jiné přístupy, především tzv. *ekologická metoda*, která si všímá folkloru jako synkretického jevu, tzn. zkoumá nejen vlastní text, ale i vypravěče, jeho gesta a mimiku, obecnost, okolní komunikační situace apod. Takové zkoumání je již na hranici literární vědy, sociologie, etnografie a kulturní historie; pro genologické otázky je však povětšinou irelevantní.

13. Hypertextualita —

Žánry a druhy jsou intertextuální koncept — jsou založeny na vztazích mezi texty, respektive jako jeden typ těchto vztahů. Existují různé typy intertextuality; dva základní odlišila německá badatelka Renate Lachmannová (Lachmann 1996). Intertextualita, která „nenarušuje povrch intratextu [tj. nového — navazujícího — textu, posttextu, PŠ], a přesto určuje konstituování smyslu“,¹ je *intertextualita latentní*. Projevem takové intertextuality jsou typicky právě žánrová pravidla, která text sleduje a jež jej spojují s ostatními texty daného žánru. Tato pravidla nenarušují povrch navazujícího textu v tom smyslu, že by jej rozrušovala explicitním odkazem na jiný konkrétní text: tak žádná pohádka neodkazuje k nějaké jiné (konkrétní) pohádce, ale k pohádce-žánru, k obecným žánrovým pravidlům pohádky. Logiku latentní intertextuality sleduje G. Genette svým pojmem *architext*, respektive *architextualita* (viz kap. 5.4), jež *de facto* není nic jiného než konkrétní případ intertextuálního vztahu; latentní intertextualita je základním jevem, na němž je genologický systém založen a jímž je umožněn.

Proti latentní intertextualitě stojí v teorii R. Lachmannové tzv. *intertextualita intendovaná*. V tomto případě je text starý v navazujícím textu explicitně patrný, je pozorovatelný na rovině textu (syžetu) samého. V terminologii Genetteově takového zjevné intertextualitě odpovídá tzv. *hypertextualita* (též *hypertextovost*) — tohoto pojmu se zde nadále podržíme, jakkoli existují i termíny jiné, například *metakreace* (odvozená literární tvorba). *Hypertextovost* je definována jako „literatura druhého stupně“, kdy pozdější text překrývá text původní,² tedy zřetelný vztah jednoho konkrétního textu či textů k jinému konkrétnímu textu či textům, typicky parodie či pastiš. Navazující, nový text je pak „čten jako ‚text druhého stupně‘, který je odvozen z jiného, dřívějšího textu“.³ Tyto dva texty Genette nazývá „hypertext“ (text novější, který překrývá hypotext) a „hypotext“ (starší text, který je překryt, přepsán) a zdůrazňuje, že v případě hypertextuality nejde o komentář.⁴

Hypertextualita, respektive žánry, které implikuje — parodie, pastiš, travestie, apokryf, cento aj. —, mají v teorii žánrů zcela specifickou pozici. Nejsou odvoditelné z literárních znaků samotných, tj. nemají vlastní

1 Lachmannová 2001: 247.

2 Bílek 2003: 64.

3 Schahadat 1999: 361.

4 Genette 1993: 14–15.

architextový základ, sumu žánrových pravidel, na nichž by dle genologické definice různou měrou participovaly. Definovat je můžeme jen na základě *vnějšího* vztahu k jiným literárním dílům (která sama přísluší různým žánrům) či žánrům jako takovým (které mají vlastní architextový základ); jen na základě tohoto vztahu je hypertextovost také pochopitelná a rozpoznatelná (tj. není popsitelná sama o sobě: například parodii samu bychom nerozpoznali jako parodii, potřebujeme ji uvést do vztahu k parodovanému textu či žánru). U děl, na něž se hypertextuální žánry odvolávají, logicky předpokládáme určitou proslulost — to je ovšem relativní jev, proslulost některých děl je omezena sociálně nebo geograficky, u naprosté většiny děl pak historicky. I proto se klasickým hypertextem stávají texty pokud možno obecně známé a „nadčasové“ (typicky *Bible*).

Hypertextové žánry jsou někdy vnímány a priori jako umělecky méněhodnotné napodobeniny (tak je charakterizuje ještě Vlašínův *Slovník literární teorie*, 1977) vzniklé mechanickou závislostí na originálu, které imitují jen nejvýraznější složky, zatímco například ideovou hloubku napodobit neumějí a nemohou. To je ovšem jen jeden možný pohled; sám Genette hypertextovost nechápe pejorativně, naopak ji považuje za obecný jev: „Každý předmět může být přetvořen, každá metoda napodobena [...] to jsou [...] dva druhy derivace, jež v literatuře definují hypertextualitu.“⁵ Princip přetváření stávajících norem tak můžeme vnímat jako obecný mechanismus literárního vývoje; fakt napodobení, imitace, není sám o sobě negativní ani umělecky méněcenný, naopak, dialog, pnutí a napětí mezi textem napodobovaným a napodobujícím může uměleckou hodnotu textu napodobujícího zvyšovat.

Tyto dva pohledy na hypertextovost — pejorativní a pozitivní — jsou zároveň její dvě možné typologie, jak se to zjevně ukazuje v případě **parodie**. Tu můžeme chápat etymologicky buď jako „proti-zpěv“ (řec. *paródia*); pak je to žánr dobově omezený, jehož život je pevně svázán s životem pre-textu (hypotextu): takové parodii rozumíme jen potud, pokud známe parodovaný originál. Také však parodii můžeme vnímat jako „paralelní“ zpěv (etymologie dovoluje obě čtení). Pak ovšem její vztah k pre-textu není nutně posměšný a protikladný a vytrácí se z ní pejorativní příznak. Takovouto nepejorativní parodii chápali ruští formalisté jako základní mechanismus literárního vývoje (tedy stejně jako Genette hypertextualitu).

Parodie je text (hypertext), který překrývá výchozí text tím, že (v protikladu k travestii) zachovává styl či formální znaky (příp. je výraznější — pak se blíží **karikatuře**), které spájí s jiným obsahem, motivickými a tematickými prvky, jež poetika hypotextu nepřipouští, které jsou jí cizí. Estetický účinek parodie je tedy dán nesouladem stylu, jazykového a kompozičního plánu s obsahem (motivikou a tematikou): „vysokému“

5 Cit. dle Doležel 2003: 218.

stylu originálu (hypotextu) přiřazuje „nízký“ obsah a naopak. Rozdíl mezi parodií a travestií není dán distribucí „vysokého“ a „nízkého“ na ose hypotext — hypertext, ale tím, zachovává-li se styl (u parodie), nebo obsah (u travestie).

Vedle satirické a kritické funkce (parodie jako specifická forma literární kritiky) může parodie mít i funkci ludickou (herní) či konstruktivní („ve smyslu restrukturalizace ustrnulé žánrové formy a utváření nového stylu“⁶). Zachování formy, tj. typických znaků daného textu či textů, a její sepětí s novým obsahem je samozřejmě lákavé jen pro určité obsahy (témata): nejde totiž o libovolný nový obsah, ale často právě o obsah přímo polemizující s původním. Tradičně se s parodií setkáváme u textů, které mají posvátný charakter — ať už u náboženských či vlasteneckých a politických (typická je útočná kritika křesťanství v *Bílé svini* Ladislava Klímy, 1928).

Parodie překrývající jeden konkrétní text a parodie autorského stylu (Josef Hiršal, *Párkař*, 1991, Michal Viewegh, *Nápady laskavého čtenáře*, 1993) pro nás nemá větší význam; naopak parodie vzniknuvší na základě žánru (či jiného genologického pojmu) je pro žánrosloví zásadní. Kupříkladu *Limonádový Joe* Jiřího Brdečky (1946) není parodií žádného konkrétního westernu, ale westernu jako žánru; taková parodie (parodie žánru) je do jisté míry polemikou s participačním modelem z definice žánru: má totiž tendenci participovat na všech znacích, které danou žánrovou oblast ohraničují. Paradoxně takovou totalitní participací nevzniká čistý žánr, ale právě jen parodie. Zároveň je to výrazný nástroj pohybu literární struktury — srov. vznik pikareskního románu parodizací staršího románu rytířského. Parodie není jen pojem literární či umělecký, zasahuje i do širší kulturní oblasti (primárně parodická je například středověká karnevalová kultura, jev široce sociologický).

Opakem parodie je **travestie** (z it. *travestire*, „převléci“). Její dehonestující účinek je dán tím, že zachovává obsah původního díla, hypotextu, a „převléká“ jej do nepřiměřené stylové a formální podoby. Na rozdíl od parodie je travestie bytostně satirický útvar, může však fungovat i „pozitivně“, bez satirického náboje, jako zpřístupnění původních „vysokých“ obsahů, jež pro svůj styl postupně ztrácejí na čitelnosti (odtud pokusy převypravovat „komicky“ například dějiny: srov. oblíbené *Obrázky z českých dějin a pověstí* Zdeňka Adly a Jiřího Černého, 1980).

Poslední z žánrů, které v definici hypertextuality Genette zmiňuje, je **pastiš** (z it. *pasticcio*, „paštika“). Pastiš je imitace stylu určitého autora nebo určitého textu, která se chce imitovanému originálu co nejvíce přiblížit. Ideálním cílem je vlastně splynutí s ním, záměnnost autora hypotextu a hypertextu: typicky u autorů, kteří píší další díly známých děl jiných autorů (Karel Vaněk a jeho dvojdílné *Osudy dobrého vojáka Švejka*

6 Hrtánek 2007: 119.

v *ruském zajetí*, 1923, imitující styl *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války*, 1921—1923, s nimiž by Vaňkova kniha ráda splynula do jednoho organického celku). Pastiš je druh hypertextuality, kde chybí (oproti parodii a travestii) ironický záměr distancovat se od hypotextu i pejorativní vztah k němu; je to forma „laskavého vcítění“, mechanizace stylu originálu, nikoli nesoulad (jako u parodie). Zatímco parodie je *transformativní* (v ideálním případě vede ke vzniku nových žánrových forem), pastiš je mechanicky *imitativní*, z hlediska dynamiky literární struktury a jejího pohybu se jeví jako statický, neinovativní tvar. Specifickým literárněhistorickým jevem na pastiši založeným je **epigonství** (v českém případě je asi nejvýraznější družina epigonů Jaroslava Vrchlického). V případě nedostatečného talentu se však může epigon stát namísto autorem pastíše spíše autorem parodie: to je případ některých autorů fantasy odkazujících na dílo J. R. R. Tolkiena; zatímco Tolkienova díla charakterizuje vysoká umělecká hodnota s výrazným myšlenkovým potenciálem a jazykovým bohatstvím, mnozí jeho následovníci, ulpěví na povrchové motivické struktuře, dali vzniknout spíše parodiím, tedy textům, které, jakkoli chtěly napodobit celek Tolkienova díla, zmožly se jen na mechanickou reprodukci formálních figur.

—

Mimo klasické žánry hypertextuality — parodie, travestie a pastíše — existují jevy hraniční. Čistě hypertextuální, avšak v rámci literární struktury méně významné než uvedené žánry je **cento** (z lat. *cento*, „vycpanina“), báseň složená z různých veršů (nebo jejich částí) jiných (pokud možno slavných) básníků. (V novější terminologii se někdy pojmem „cento“ označuje výrazné užívání citátů, aluzí a parafrází obecně.) Mechanismus centa lze přenést i do prózy; zajímavý je pokus Georgese Pereca užít cento jako téma fikčního textu. Jeho povídka „Zimní cesta“ (Perec 2007) vypráví příběh literárního vědce, který objeví knihu neznámého autora, jehož dílo je zdrojem veškeré francouzské poezie a prózy a jehož klasičtí francouzští autoři jen citují (vlastně plagují); celá moderní francouzská literatura je demaskována jako jedno velké cento, mozaika citátů. Cento je žánr, na tomtéž intertextuálním základě je tvořena strofická forma **glosa** (viz kap. 5.6).

V kap. 11.1 a 11.2 jsme mluvili o **apokryfu** (řec. *apokryfos*, „tajný“) ve významu knihy geneticky či věcně blízké biblickému kánonu. Apokryf má však ještě jeden význam: zpracování známého příběhu z nového úhlu pohledu a případně s nečekaným řešením (tak známý svůdce don Juan je v Čapkově apokryfu „Zpověď dona Juana“, *Knihy apokryfů*, posmrtně 1945, impotentní panic atd.). Takovýto apokryf je suverénní jednotkou hypertextového systému, parodii a travestii se vymyká, neboť není založen na subverzivní hře se stylem a zachovává děj (obsah), jen v jeho rámci

mění pointu či doplňuje to, co v původním textu nebylo řečeno (parodie však obsah mění zcela). Apokryf můžeme vidět i jako snahu vyprávět známý příběh znova a lépe či „dokonaleji“ (srov. neustálé nové líčení a doplňování typických příběhů o příchodu praotce Čecha od nejstarších kronik po Čecha K. Sabiny, 1844, atd., nebo tentýž pokus v rámci jedné knihy: *Příhodná chvíle*, 1855 P. Ouředníka, 2006).

Do blízkosti hypertextuality — avšak mimo referenční síť literatury — patří i **ekfráze** (přísně vzato nepatří do této kapitoly, ale do pojednání o intermediálních vztazích v kap. 6.5: v pojmosloví Genettově to není hypertext, ale metatext). Ekfráze je literární, beletrizující popis uměleckého díla jiného uměleckého druhu. Vyžaduje-li tedy hypertextuální žánr jedno literární umělecké dílo, hypotext, které překryje literárním dílem druhým, hypertextem, vyžaduje ekfráze mimoliterární umělecké dílo, jež učiní tématem literárního díla. Uměleckým specifíkem — protože ekfráze není žánrem naučným, kunsthistorickým popisem — je možnost vyzkoušet literární výrazové prostředky při popisu jevu konstituovaného prostředky typicky ne-literárními, tedy prozkoumat nosnost jazykových prostředků k zachycení barev, valérů u malby, drsnosti kamene u soch, zvláště obtížný úkol popsat hudbu atd. Ekfráze může být samotným žánrem („Byla zakoupena Medicejskými“ K. Hlaváčka ze sbírky *Pozdě k ránu*, 1896), častěji je však zakomponována do širšího textu jiného žánru (román Karla Schulze *Kámen a bolest*, 1942, povídka „Bassaxofon“ J. Škvoreckého z cyklu *Babylónský příběh a jiné povídky*, 1967).

Citát (lat. *citatum*, „uvedené místo [v knize]“), **motto** (ve středověké latině *muttum*, „hlesnutí, slovo“) a **aluze** (lat. *allusio*, „zmínka“) nejsou žánry v pravém slova smyslu (viz kap. 5.6), citát a motto jsou prvky kompoziční výstavby textu (vnější kompozice v pojmosloví D. Hodrové), aluze je prvek motivicko-tematický. Jen výjimečně a jen relativně se může citát a motto osamostatňovat. Sbírký citátů existují a jsou oblíbeným žánrem, nemají ovšem beletristickou povahu, jsou spíše „naučné“. Teoreticky je možné založit na mottech poetiku díla (srov. notoricky známá motta Hrabalova, mnohost „možných“ mott Škvoreckého *Nových canterburských povídek*, 1947, vyd. 1996); sbírce mott a citátů se blíží i již zmiňovaný (kap. 12.3) žánr **gratulantu**.