

RONEN, Ruth
1997 „Description, Narrative and Representation“; *Narrative* 5/3, s. 274–286

USPENSKIJ, Boris
2008 [1970] *Poetika kompozice*; přel. Bruno Solařík (Brno: Host)

VODIČKA, Felix
1994 [1948] *Počátky krásné prózy novočeské* (Jinočany: H & H)

WOLF, Werner
2007 „Description as a Transmedial Mode of Representation“; in Werner Wolf, Walter Bernhart (edd.): *Description in Literature and Other Media* (Amsterdam: Rodopi [Studies in Intermediality 2]), s. 1–87

Résumé

This article uses intermedial poetics to argue for the evocative potential of traditional prosaic description and to reveal the sources of the prejudices of both the general reader and the scholar, which have usually been linked with this stylistic approach or type of text. The article seeks to demonstrate that modern Czech stylistics and literary history, or the historical poetics of prose fiction, have to a certain extent helped to create these prejudices. The former has, in the endeavour to document types of text, sometimes tended to an implicit axiology of alternative functional forms of descriptiveness with their concrete historical forms; this state of affairs has continued in recent stylistics. In the interpretations offered in literary history and diachronic poetics until the 1980s, one encounters the generalizing opposition of realistic description, that is to say, 'objective', 'static' description, to modernist, that is to say, 'subjectivized', 'dynamic' description. As is clear from the analyses in the second part of the article, numerous examples can be found both to refute the existence of this opposition and to demonstrate it. Besides making a thorough distinction between, on the one hand, descriptive approaches and descriptive function (which draw, for example, on the ideas of Felix Vodička) and, on the other hand, the thoroughly contextual interpretation of literary description, a way out of the confusion is offered by the intermedial (or intermedially cognitive) approach to description as a 'representational macro-mode', as was methodologically laid out by Werner Wolf.

Drawing on the first part of the article, the second part demonstrates the internal dynamics of realistic descriptions (which are often linked with superordinated epic models, particularly of composition) based, for example, not 'on the evocation of landscape', but on the evocation of the multisensory perception of the landscape, the 'dissolution' of description in the flow of narration, and the 'temporalization' of the description of the landscape by linking up with its transformations under the influence of the seasons; the narratological thesis of 'description as suspension' of narration is thereby rebutted. The means by which some realistic descriptions assume a mood-like character, clearly turns out in the intermedial perspective to be a result of the narrative application of traditional iconography and pictorial models linked with the period that is thematized in the story, as well as visual evocation based on intertextual relations. Identification of the position of the observer clearly follows from the key role of perception in these examples; that position is comprehensively demonstrated in the final example of the article, which shows that the autonomization of description as a 'report of perception' in prose fiction, which crosses over to literary impressionism.

Alice Jedličková – Stanislava Fedrová

Na rozhraní oborů a umění

Úvodem k textu Wernera Wolfa

S pojmem *intermedialita* se v českém kontextu ponejvíce setkáváme ve studijních programech nabízených nověji instituty výtvarné kultury či mediálních studií, tedy tam, kde jsou původně v popředí zájmu otázky vizuální reprezentace skutečnosti či traktování kulturních (i jiných) obsahů a působení na veřejné mínění pomocí moderních médií. Koncept intermediality však jako média chápe také takové sémiotické systémy, jako jsou tradiční umění, čítaje v to umění slova. Česká literární věda manifestovala svůj příklon k tomuto bádání až v posledních několika málo letech, na olomoucké konferenci *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk*¹ a (dodejme, že za nečekaně velkého zájmu domácích i zahraničních badatelů) na samostatné sekci bohemistického kongresu pořádaného ÚČL AV ČR, v. v. i., na přelomu června a července 2010; sborník této sekce bude tak patrně teprve druhým komplexnějším příspěvkem českého literárněvědného výzkumu k celé šíři problematiky.

Stať Wernera Wolfa „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“, kterou zde předkládáme, patří k průkopnickým kodifikujícím přehledům problematiky (vyd. 2002), které – vedle zásadní práce Iriny O. Rajewské vydané v téže době – objasňují pojem intermediality v nejširším smyslu slova, načrtávají soustavu jeho klíčových kategorií a naznačují směr, jímž by se intermedialně orientovaná literární věda mohla ubírat, a to jak ku prospěchu hlubšího poznání svého tradičního předmětu, tak vzhledem k metodologickému obohacení, plynoucímu nejen z usouvztažnění různých médií, ale sekundárně i disciplín, jež je zkoumají. Náčrt prehistorie, historie a vývojových tendencí intermedialních studií, která podobně jako svého času naratologie aspirují na to, aby se současně staly subdisciplínou literární vědy i „superdisciplínou“ humanitních věd, najdeme v další studii téhož autora (WOLF 2002a). Werneru Wolfovi náleží jak badatelské, tak organizační zásluhy na prosazení a institucionalizaci tohoto směru: je nejen autorem jedné z prvních monografií věnovaných specifickým projevům intermediality v modernismu (IDEM 1999) a spolueditorem tří ze čtyř dosavadních svazků intermedialní řady nakladatelství Rodopi (WOLF – BERNHART [EDD.] 2006, 2007, WOLF – BANTLEON – THOSS [EDD.] 2009), ale také zakládajícím členem a reprezentantem WMA (International Association for Word

¹ Z konference vzešel nejen stejnojmenný sborník, ale také kolektivní monografie *Vybrané kapitoly z intermediality* (SCHNIEDER – KRAUSOVÁ [EDD.] 2008a,b). V rámci projektu byly oba tituly vydány jako neprodejné, a tudíž z běžné cirkulace vyloučené studijní materiály; tento handicap poněkud vynahrazuje jejich pdf-verze přístupná na internetu.

and Music Studies, od 1998). Rodilý Mnichovan, absolvent a pozdější profesor tamější univerzity (anglistika a romanistika, studium též v Canterbury a Toulouse) působí v současnosti jako vedoucí Institutu anglistiky na univerzitě ve Štýrském Hradci. V loňském roce zde uzavřel projekt *Metareference – A Transmedial Phenomenon* (<http://metareference.uni-graz.at/> [přístup 5. 8. 2010]), jehož zásadním výstupem je 4. svazek *Studies in Intermediality, Metareference across Media* (WOLF – BANTLEON – THOSS [EDD.] 2009). Ve Wolfově bádání se vedle rozhledu po „velkých“ kulturách, metodologické otevřenosti (kromě sémiotiky, naratologie a intermediality využívá podle potřeby jednotlivé aspekty kulturních studií) a hudebního entuziasmu (jak tento filolog přiznává, je amatérským, o to však vášnivějším varhaníkem) uplatňuje postoj, který si tróufáme označit jako „zdravě konzervativní“ respekt k literárnímu dílu a respekt ke čtenářství. Možná právě ze spojení obou posledně jmenovaných předpokladů vzešla jeho vysoce (tj. i formálně)² oceňovaná monografie věnovaná estetické iluzi (WOLF 1993). Zatímco příspěvky o antiiluzivním psaní dodává literární věda nejméně od počátku osmdesátých let minulého století takřka na běžícím pásu, práce Wernera Wolfa se jako jedna z mála zabývá tím, co antiiluzivnosti předchází, tj. literární iluzi samou, zvláště pak jejími historickými podobami. A nejen to: spolu s Marií-Laurou Ryanovou je také jedním z mála, kdo se pouští na tenký led čtenářského prožitku „zanoření“ do virtuálního světa, a je tak, jako ostatně i v dalším bádání, nevyhnutelně veden k zapojení kognitivních aspektů do svého literárněvědného záměru. To platí i pro jeho příspěvky naratologické, v nichž se vedle historické poetiky narativních forem ve francouzské a anglosaské literatuře a důsledků symptomatického čtení zabývá často právě aspekty intermediálními, totiž možnostmi reprezentace narativních struktur ve slovesném a výtvarném umění i hudbě a jejich vzájemnými vztahy (WOLF 2002b, četná hesla v HERMAN – JAHN – RYAN [EDD.] 2005, též v NÜNNING [ED.] 2006). Právě těmto Wolfovým pracím, ale zvláště syntetické studii „Description as a Transmedial Mode of Representation“ (WOLF 2007: 1–87), jež poskytla systematické zázemí zde předkládané studii o popisu, vděčíme ve svém dosavadním i aktuálním bádání (JEDLIČKOVÁ 2008; FEDROVÁ 2008; JEDLIČKOVÁ – FEDROVÁ 2008, 2010) za mnohem více podnětů, než je přímo vyznačeno formou citací, parafrází či diskuze.

Literatura

HERMAN, David – JAHN, Manfred – RYAN, Marie-Laure (edd.)
2005 *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London: Routledge)

FEDROVÁ, Stanislava
2008 „Ekfrastické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický“; in Jan Schneider, Lenka Krausová (edd.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: FF UP), s. 101–136

JEDLIČKOVÁ, Alice
2008 „Jak Perseus osvobodil Andromedu nebo Osvobození Andromedy? K transmedialitě vyprávění ve slovesném a výtvarném umění“; in Jan Schneider, Lenka Krausová (edd.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: FF UP), s. 67–100

JEDLIČKOVÁ, Alice – FEDROVÁ, Stanislava
2008 „Ekfráze: deskripce vs. narativ“; in Alice Jedličková, Ondřej Sládek (edd.): *Vyprávění v kontextu* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 119–139
2010 „Why the Verbal May be Experienced as Visual“; in Ondřej Dadejík, Jakub Stejskal (edd.): *The Aesthetic Dimension of Visual Culture* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing), s. 76–88

NÜNNING, Ansgar (ed.)
2006 [2001] *Lexikon theorie literatury a kultury*; edd. Jiří Trávníček, Jiří Holý (Brno: Host)

SCHNEIDER, Jan – KRAUSOVÁ, Lenka (edd.)
2008a *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: FF UP) [online: http://www.kb-old.upol.cz/cis/Vybrane_kapitoly.pdf]
2008b *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk* (Olomouc: FF UP) [online: <http://www.kb-old.upol.cz/cis/Intermedialita.pdf>]

WOLF, Werner
1993 *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen* (Tübingen: Niemeyer [Anglia 32])
1999 *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam: Rodopi [IFAVW Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35])
2002a „Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction“; in Erik Hedling – Ulla-Britta Lagerroth (edd.): *Cultural Functions of Intermedial Exploration* (Amsterdam/New York: Rodopi), s. 15–34
2002b „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“; in Ansgar Nünning, Vera Nünning (edd.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: WVT [WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5]), s. 23–104
2007 „Description as a Transmedial Mode of Representation“; in Werner Wolf, Walter Bernhart (edd.): *Description in Literature and Other Media* (Amsterdam: Rodopi [Studies in Intermediality 2])

WOLF, Werner – BERNHART, Walter (edd.)
2006 *Framing Borders in Literature and Other Media* (Amsterdam: Rodopi [Studies in Intermediality 1])
2007 *Description in Literature and Other Media* (Amsterdam: Rodopi [Studies in Intermediality 2])

WOLF, Werner – BANTLEON, Katharina – THOSS, Jeff (edd.)
2009 *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of his Retirement (Amsterdam/New York: Rodopi [Studies in Intermediality 4])

² Cenu za nejzdařilejší habilitaci v letech 1988–1992 udělil monografii Deutscher Anglistentag.

Werner Wolf

Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě*

1. Úvodem: jen další neologismus v literární teorii?

Od šedesátých let 20. století „obšťastnily“ teorie literatury a zvláště naratologie literární vědu a kulturní bádání celou zásobou neologismů. Od let sedmdesátých se mezi nimi usídlil také pojem *intertextualita*, zavedený Julií Kristevovou, a postupně se přiřadil k pojmům mezinárodně uznávaným. Zdaleka ne tak rozšířený a respektovaný (alespoň zatím) je další neologismus, který bude ohniskem následujícího výkladu: *intermedialita*. Ten zavedl právě v návaznosti na intertextualitu před necelými dvěma desetiletími Aage Hansen-Löwe (HANSEN-LÖWE 1983); nejprve byl pojem akceptován badateli v německé jazykové oblasti.¹ Naproti tomu v bádání anglosaském je tento termín méně častý, avšak i zde (stejně jako v mezinárodním kontextu) se mu dostává stále více pozornosti;² všeobecně je, řečeno s mediálním vědcem Joachimem Paechem, intermedialita „na dobré cestě k tomu, stát se volným trhem pro stárnoucí humanitní disciplíny, které hledají nové možnosti napojení“ (PAECH 1998: 14).

V předloženém příspěvku (zcela prostém takové ironie) chceme ukázat, že tento termín (a jím označovaný koncept) není pro literární vědu jen dalším módním neologismem, který se v ní používá v mylném předpokladu, že tím obor zlepšuje své šance na „tržišti diskurzů“, při seriálním pozorování se však ukáže jako vlastně nadbytečný. Pojem intermedialita naopak otevírá cenný pohled po širokém interdisciplinárním poli, na němž má literární věda velký podíl a jehož zkoumání by se měla zásadním způsobem účastnit. Zde bych chtěl pojem intermediality nejprve stručně vysvětlit a pokusit se vnést do matoucího množství intermedialních forem jistý pořádek pomocí typologizace. Závěrem pak chci načrtnout možnou úlohu literární vědy v kontextu intermedialního bádání na základě několika příkladů a představit jednu pro tuto vědu zvlášť důležitou dílčí oblast, a to intermedialní výzkum soustředěný na literaturu (*literaturzentrierte Intermedialitätsforschung*).

* Pozn. red: poprvé s tit. „Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“ (WOLF 2002a).

¹ Viz PRÜMM 1988, EICHER – BLECKMANN (EDD.) 1994, ZIMA (ED.) 1995, WAGNER (ED.) 1996, MÜLLER 1996, HELBIG (ED.) 1998, OCHSNER – GRIVEL (ED.) 2001, RAJEWSKY 2002, další odkazy viz bibliografie in PAECH 1998, krátké dějiny pojmu z anglicko-německé perspektivy viz CLÜVER 2000/2001: 14n, který v zásadě stejně jako já doporučuje mezinárodní užívání tohoto termínu.

² Viz např. LAGERROTH – LUND – HEDLING (EDD.) 1997 a následující výklad.

2. K pojmům: *intermedialita* × *intertextualita* a *intramedialita*

Co tedy vlastně je intermedialita? Je tento termín pro literární vědu skutečně důležitý? Nebo bychom se bez něj obešli, když navíc uvážíme, že byl původně zahrnut do rámce široce pojeté intertextuality a prosazoval se teprve v návaznosti na ni? Právě to se ostatně děje v té části bádání (především v anglické jazykové oblasti), kde se pojmy intertextuality a intermediality mnohdy stále ještě nerozlišují (např. v kapitole „Intertextuality in the non-literary arts“ in ALLEN 2000: 174–181).³

Rozlišovat mezi intertextualitou a intermedialitou je výhodné už jen proto, že *text* není možné jednoduše ztotožnit s *médiem*. Platí to minimálně tehdy, když – stejně jako v tomto příspěvku – stanovíme *úzké* pojetí textu ve smyslu *jazykového* znakového komplexu a proti němu postavíme pojetí média, jak se prosadilo v intermedialním bádání: na rozdíl od mnohých mediálněteoretických užití pojmu zde – stejně jako v následující úvahách – médium znamená nikoli přednostně kanál k přenosu informací (jako např. písmo, tisk, rozhlas, CD atd.) definovaný pouze na technické a materiální rovině, nýbrž *kommunikální dispozitiv* chápáný ve smyslu kognitivního rámce konvenčně jako distinktivní.⁴ Tento dispozitiv je určován v prvé řadě specifickým (např. symbolickým či ikonickým) užitím sémiotického systému (řeč, obraz), v mnohých případech také kombinací vícero znakových systémů (jako u zvukového filmu jakožto *kompozitního média* složeného z řeči, obrazu a hudby/zvuků) k přenosu kulturních obsahů. Teprve v druhé řadě jej – jakožto rozlišovací kritérium pro mediální subžánry – vymezují určitá technická média, popř. komunikační kanály. Médium v tomto smyslu tedy zahrnuje tradiční umění s jejich formami zprostředkování, jakož i nové komunikační formy (je přitom lhostejné, zda je těmto formám přiznán – dnes beztoho značně problematizovaný – status umění, či nikoli),⁵ tj. například instrumentální hudbu hranou v koncertním sále a malby recipované na výstavách, stejně jako zábavný film v kině a „virtuální světy“, které film po technické stránce daleko přesahují, nebo v oblasti verbálního média subžánr románu uveřejněného v knižní formě stejně jako počítačově zprostředkované narativní hypertexty, jak je v tomto sborníku představuje Norbert Bachleitner [(BACHLEITNER 2002); pozn. red.].

Tím se dostáváme k prvnímu důležitému rozdílu mezi intertextualitou a intermedialitou: *intertextualita* sice překračuje hranice textu, zůstává však v ob-

³ Ohledně možnosti zahrnout intermedialitu pod intertextualitu srov. dále HELLER (1992: 655), který hovoří o intermedialitě jako o „intertextualitě mezi rozličnými médii“, WAGNER (1996: 17), nebo McFARLANE (1996: 10); k záměrnému zrušení pojmu intermediality ve prospěch intertextuality viz ZANDER (1984: 178n); další variantu užití tohoto pojmu nalezneme v příspěvku Moniky Schmitz-Emansové v tomto sborníku, kde jsou intermedialita a intertextualita používány synonymně [(SCHMITZ-EMANS 2002); pozn. red.]. Naopak k diferenciaci mezi intertextualitou a intermedialitou obecně viz MÜLLER 1996: kap. 1.3, a WOLF 1999: kap. 3.4.

⁴ Brown hovoří o „medium of expression“ (BROWN 1970: 102; citováno také v SCHER 1981: 217).

⁵ K výhodám, které v tomto ohledu nabízí neutrálnější pojem *intermediality*, viz nejnověji také CLÜVER 2000/2001: 23n.

lasti verbálního média, a je v důsledku toho *intramedialní* (srov. HELBIG 2001: 131). *Intermedialita* oproti tomu překračuje hranice mezi médii ve výše zmíněném smyslu, a proto je *intermedialita* k *intramedialitě* komplementární.⁶ V rámci intramediality pak intertextualita jakožto vztah mezi jazykovými texty představuje pouze jednotlivý případ, vedle nějž by bylo možno postavit např. „interhudební“ nebo „interfilmové vztahy“. *Intermedialita* ve smyslu, jaký zde představujeme, je proto širší pojem než intertextualita, avšak principiálně ji *nezahrnuje*. Samozřejmě existují hraniční případy – podle toho, zda považujeme např. drama a román za různá média, nebo jen za žánry téhož verbálního/literárního média. Domnívám se, že rozhodnutí, zda např. při sledování vztahů mezi románem a dramatem máme vycházet z *intermediality* nebo *intertextuality*, je třeba učinit v závislosti na konkrétním poznávacím cíli.⁷ V každém případě se *intermedialita* tím, že se přestává opírat o pojem *umění*, mění nejen v koncept obsáhlejší, než je pojem intertextualita, nýbrž také – i přes značný překryv – širší než pojmy a koncepce „vzájemného osvětlování umění“⁸ či *inter-art relations*,⁹ které byly po dlouhou dobu předmětem diskuzí a z jejichž komparatistického kontextu pochází velká část současné debaty o *intermedialitě*.

Vedle rozdílu mezi *intermedialitou* a *intertextualitou* v intenzi, popř. povaze předmětu, spočívá druhý rozdíl v extenzi tohoto předmětu ve vztahu k hraničním díla: intertextualita, jak je dnes v literární vědě chápána, se týká vnějších vztahů daného textu k pretextům nebo skupinám pretextů doložitelným v rámci díla.¹⁰ *Intermedialita* naproti tomu může, jak zde objasníme, pojmenovat jak takovéto vnější vztahy, tak i vnitřní vztahy mezi různými médii v jednom a tomtéž díle. Navíc také dokáže obsáhnout relace mezi různými médii, které jsou jednak prokazatelné *v rámci díla*, jednak relace rozpoznatelné pouze při srovnání *přesahujícím hranice díla*.

Existují tedy pádné důvody, abychom vedle intertextuality používali pojem *intermediality* k pojmenování *intersémiotických* vztahů, jak je načrtnuto ve schématu č. 1. V *širokém* smyslu (vůči němuž následně vymezíme smysl užší), můžeme tedy *intermedialitu* s oporou formulace Thomase Eichera definovat

⁶ Srov. k této opozici také přehled v RAJEWSKY 2000: 406 [RAJEWSKY 2002: 11–15, 199].

⁷ To platí např. pro interpretaci tzv. „bowdlerizací“, tj. transkripcí Shakespearových dramát do vyprávění v díle Thomase Bowdlera *The Family Shakespeare* (1818). Zda máme tyto převody považovat za intertextové či intermedialní, určuje konkrétní interpretační kontext. Pokud někdo sleduje například Bowdlerovo „mravní očistění“ Shakespeara, může bez obav zůstat u intertextuality. Kdo naproti tomu zkoumá převod divadelních her do vyprávění a jeho mediální podmínky, bude logicky mluvit o *intermedialitě*.

⁸ Narážka na práci Oskara Walzela *Wechselseitige Erhellung der Künste* 1917 (pozn. red.).

⁹ K výkladu tohoto pojmu srov. WOLF 2002b (pozn. red.).

¹⁰ Viz k tomuto užšímu užití intertextuality (na rozdíl od postmodernistického „panintertextového“ rozšíření pojmu) především BROICH – PFISTER (EDD.) 1985. Pfister mluví o „postupu, kdy se více či méně vědomě a i v textu samém nějakým způsobem konkrétně, hmatatelně vztahujeme k jednotlivým pretextům, skupinám pretextů či kódům a smyslovým systémům, které jsou jejich základem“ (PFISTER 1985: 15).

následovně:¹¹ *Intermedialita* znamená překračování hranic mezi komunikačními médii, jež jsou konvenčně chápána jako distinktivní; k tomu dochází jak *uvnitř* jednotlivých děl nebo znakových komplexů, tak i *mezi* nimi navzájem.

INTERSEMIOTICKÉ VZTAHY UVNITŘ SÉMIOTICKÝCH KOMPLEXŮ NEBO MEZI NIMI NAVZÁJEM

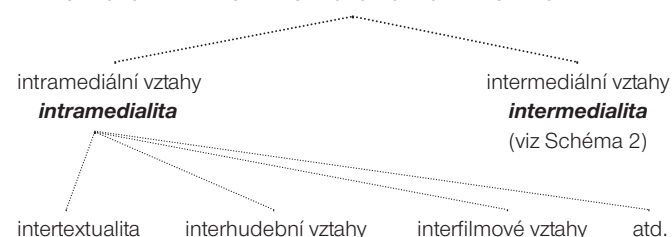


Schéma 1: intersémiotické vztahy

Je potřeba dodat, že zaostření na znakové komplexy v této definici *intermediality* (stejně jako dále v typologii) vede k jisté jednostrannosti, která odsouvá do pozadí jak jevy související s instancí autora či producenta (např. biograficko-psychologický jev „dvojího nadání“), tak i jevy spojené s recipientem.¹² Na druhou stranu ovšem díky tomuto zaostření můžeme i přes omezení vyvstálá v tomto rámci věnovat pozornost dimenzi díla, kterou v žádném případě nelze opomenout; postavení díla uprostřed na ose mezi autorem/producentem a recipientem ostatně připouští různé způsoby napojení na oba tyto komponenty (inter-)mediální komunikace.

3. Široké pole *intermediality*: formy a typologie¹³

Je třeba podotknout, že široké pojetí *intermediality*, jaké jsme zavedli v přítomné studii, zdaleka ještě není communis opinio sledovaného bádání. Teatrológ Christopher Balme např. definoval *intermedialitu* jako „přenesení mediálních konvencí jednoho či více médií do média jiného“ (BALME 2001: 155), Jürgen E. Müller zase tenduje ke ztotožnění *intermediality* s integrativní plurimedialní *hybriditou* (MÜLLER 1998: 32).¹⁴ *Intermedialita* byla také, jako u již zmíněného Paecha, pou-

¹¹ Pro Eichera existuje *intermedialita* tam, „kde vztahy mezi znakovými komplexy překračují hranice médií“ (EICHER 1994: 18).

¹² Srov. výstižnou kritiku intermedialních typologií in CLÜVER 2000/2001: 41, které nepodchycují to, „co se děje na úrovni recipienta“. Zde je vhodné zdůraznit jisté zaměření kognitivních věd, o němž bude v tomto článku řeč jen okrajově a které vychází z médií jako kulturně osvojených kognitivních rámců: to dovoluje jejich použití ze strany producenta jakož i dešifraci ze strany recipienta. V tomto smyslu je pak *intermedialita* chápána jako realizace překračování hranic mezi médii nebo rozpoznání tohoto překračování.

¹³ V některých detailech podrobnější anglická verze zde předložené typologie *intermediality* se zvláštním ohledem na relace mezi slovem a hudbou viz WOLF 2002c: kap. 3–5.

¹⁴ Srov. Müller: „Mediální produkt se stane *inter*-mediálním tehdy, když převede *multi*-mediální koexistenci mediálních citátů a prvků do koncepční kooperace“ (MÜLLER 1998: 31).

žívána k popisu diferencí, které vznikají při transformačních procesech provádějících vývoj médií (PAECH 1998). Sám jsem v minulosti upřednostňoval užší pojetí intermediality omezené na dílo samé (*werkinterne Intermedialität*) (WOLF 2001a a 1999).¹⁵ Oproti tomu se mi však nyní zdá široký, integrativní pojem intermediality smysluplnější, protože jen tak lze zachytit mnohost spřízněných jevů, které všechny mají co do činění s překračováním hranic médií, a navíc jsou všechny relevantní také pro literaturu a tím i pro literární vědu.

Rozšířením konceptu intermediality pochopitelně vyvoláme matoucí nárůst počtu jevů, které pod něj lze zahrnout.¹⁶ Je tedy nasnadě pokusit se nalézt možnosti jejich typologizace, v neposlední řadě právě proto, abychom mohli popsat přínos literární vědy této široké sféře. Protože literární věda zpravidla vychází z textové základny, která sestává z jednotlivých děl, rád bych zde nejprve navrhl rozdělení intermediality v širokém smyslu na variantu *relační* [*werkübergreifend*, tj. doslova přesahující hranice díla, pozn. překl.] a variantu *strukturní* [*werkintern*, tj. zahrnutá v díle, v rámci díla; konkrétně v případě literárního textu bychom mohli mluvit o variantě intratextové, pozn. překl.], a to i přesto, že tím implikují jednostranné soustředění na dílo samé [*Werkzentriertheit*, souvisí též s pojmem tzv. „textocentrického“ přístupu, pozn. překl.], o němž jsme se už výše zmiňovali v definici intermediality.

S vědomím tohoto východiska můžeme – v rámci uvedeného omezení – načrtnout obecnou typologii intermediálních forem, kterou jsem z velké části zevrubně představil již dříve (WOLF 1999: kap. 3). Proto se zde chci k tomuto bodu vyjádřit jen stručně. Rád bych ovšem doplnil především oblast *intermediality relační* o další zjištění, která vyplynula z mého následného bádání k tomuto tématu, jež přesáhlo původní oblast mého zájmu o hudebně-literární intermedialitu a které této typologii teprve propůjčilo jistou obecnější platnost. Za cenné

¹⁵ Podobně v poslední době Helbig, který intermedialitu definuje „jako odkaz přítomného [...] označujícího média na nepřítomné [...], označované médium, za výhradního užívání znakového inventáře označujícího média“ (HELBIG 2001: 132).

¹⁶ Přesně to dokládá současné užití tohoto pojmu: za „intermediální“ jevy se považují např. zfilmování literární předlohy, ale také stylizace literárních textů jako kvazi-filmů (viz RAJEWSKY 2000, 2002), dále počítačové animace (viz THOMSEN – THOMSEN 1998) stejně jako nejrůznější kontakty mezi hudbou a literaturou, malířstvím a hudbou, literaturou a malířstvím atd. (mezi jiným literární postupy, které údajně připomínají postupy malířské, jako „polyperspektivismus“ nebo „šerosvit“, ve smyslu principu kontrastu, který se používá jako „technika charakterizace postav“ [MOSTHAF 2000: 148, a nadpis kap. 3.1.7]). A kdo využije služeb internetu, nalezne tento termín – místy s ještě větším rozšířením pojmu médií, než jak jej užívám já – už i v souvislosti s „výzkumným projektem na pomezí filozofie, umění a politiky“ (jedná se o projekt „Intermedialiteit“ na Erasmově univerzitě v Rotterdamu (<http://www.tao.ca/fire/nettime/old/6/0135.html> [přístup 29. 9. 2000])). Dále jej můžeme nalézt v upozornění na odborné didaktickou příručku *Intermediality: The Teacher's Handbook of Critical Media Literacy* (ed. V. Ladislaus Semali a Ann Watts Pailliotet; viz <http://www.ed.psu.edu/ls/resource.html> [přístup 29. 9. 2000]) nebo také jako označení institucí jako „Centre de recherche sur l'intermedialité“ univerzity Montréal (<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr> [přístup 29. 9. 2000])).

podněty přitom vděčím dizertační práci Iriny Rajewské *Intermediální vyprávění v italské literatuře postmoderny* (RAJEWSKY 2000, 2002), která zčásti vznikla v dialogu s mým vlastním výzkumem.

U relační intermediality, kterou bych svou typologii chtěl zahájit, lze překračování hranic médií, popř. navazování vztahů mezi různými médii identifikovat nikoli *uvnitř* jednoho znakového komplexu, nýbrž jen ze srovnání *mezi* díly či znakovými komplexy. To znamená, že – na rozdíl od varianty strukturní intermediality, která je zpravidla dána dílem samotným – je tato varianta ve zvláštní míře funkcí perspektivy pozorování řízené interpretačním záměrem. V obou případech však platí, že intermedialita se může vztahovat jak k jednotlivým dílům nebo jejich skupinám (např. žánrům), tak i k *dílčím složkám děl*.

K relační intermedialitě se řadí dvě subformy: první z nich nazývám v návaznosti na Rajewskou *transmedialita* (srov. RAJEWSKY 2000: kap. iv.4.3 [RAJEWSKY 2002: 11–15, 104 ad.; pozn. red.]). Transmediální jsou mediálně nespecifické jevy, které se právě proto objevují ve více médiích, a mohou tedy mezi nimi nastolovat nepřímé vztahy.¹⁷ Transmedialita je zpravidla intermediální vlastnost otevřeného paradigmatu formálních či obsahových konceptů nebo konfigurací těchto konceptů. Ty mohou být povahy historické, jako např. projevy sentimentální estetiky citu, kterou bylo možno sledovat v 18. století ve vícerozličných médiích paralelně; mohou však být také nadčasové povahy, například formální postup variací či užívání návratných témat v hudbě, filmu nebo cyklech obrazů. Za transmediální lze konečně považovat také určité obsahy, např. mýty¹⁸ a další, zvláště archetypální látky, které se mohou objevit v nejrůznějších médiích, aniž by zde byl rozeznatelný či pro smysl díla zásadní vliv jednoho konkrétního média nebo „transpozice“ z jednoho média do jiného.¹⁹

Tím jsme se již dotkli druhé subformy relační intermediality, a to *intermediální transpozice*²⁰ s klasickým, již zmíněným příkladem zfilmování literární předlohy. Charakteristické je pro ni to, že na rozdíl od transmediality musí být alespoň teoreticky vždy prokazatelná *genetická* souvislost mezi signifikáty dvou děl různých médií (mezi *premediem* původního a *postmediem* pozdějšího díla). Signifikáty transponované (respektive „přeložené“) do postmedia přitom mohou pocházet jak z obsahové, tak z formální sféry *pretextu*.²¹ V praxi však

¹⁷ Za určitých podmínek (především v kombinaci s intermediální tematizací, viz níže) může transmedialita vytvářet také dílu imanentní významotvorné mosty mezi jednotlivými médii či díly jako produkty různých médií, a může proto přispět k intermedialitě v užším smyslu.

¹⁸ Viz k transmediálně používaným mýtům pojednání mýtu o Ikarovi v příspěvku Schmitz-Emansově (SCHMITZ-EMANS 2002).

¹⁹ Ze všech intermedialních kategorií je transmedialita určitě tou nejširší, protože je v zásadě možné vyjádřit nepřehledné množství konceptů více než jedním médiem. To ovšem neumenšuje heuristickou hodnotu této kategorie, neboť ta slouží pouze k pojmenování určitého – a to právě intermediálního – úhlu pohledu na koncepty tohoto druhu.

²⁰ Někdy též zvaná *intersémiotická transpozice* (viz CLÜVER 1989).

²¹ Příkladem intermediální transpozice v oblasti formálního postupu je převzetí postavy vyprávěče v tzv. epickém dramatu. Geneticky je to postup, který vychází z výpravného umění, tato

pro recipienta není znalost této filiace bezpodmínečně nutná k pochopení smyslu, zprostředkovaného postmediem. Intermediální vztah bývá v postmediu často – pokud vůbec – zachycen jen okrajově (např. poznámka „podle románu... autora...“ v titulcích filmu), neboť transpozice vede k samostatné znakové konfiguraci podle měřítek postmedia (což vysvětluje např. relativní samostatnost filmů natočených podle literárních předloh).

Existence intermediality není proto v případě intermediální transpozice relevantní pro bezprostřední generování smyslu daného díla. Totéž platí pro transmedialitu,²² a tím pro relační intermedialitu obecně. Jinak je tomu u *varianty strukturní intermediality*: tu lze charakterizovat analogicky k výše uvedenému konceptu intertextuality jako zapojení více než jednoho média, které lze doložit uvnitř jednoho díla nebo znakového komplexu a které *přispívá* ke způsobu *generování významu* a jeho obsahům.²³ Na základě této relevance pro utváření smyslu se někdy ve výzkumu pojem intermediality omezuje pouze na variantu strukturní.²⁴ Já bych ovšem tuto variantu raději označoval jen jako *intermedialitu v užším smyslu*, aby se neztratila souvislost s formami relační intermediality.

V případě této zvláštní formy strukturní intermediality se její přítomnost může projevit buď již v povrchové vrstvě díla, tj. již na rovině signifikantů, nebo až poté, co věnujeme pozornost signifikátům. Varianta, která je zjevná a patrná již na rovině *signifikantů* (a jejich použití) a kterou jsem proto v dřívějších conceptualizacích nazýval *otevřenou intermedialitou*,²⁵ je *multimedialita* či lépe *plurimedialita*, neboť se vztahuje už na případ dvou zúčastněných médií. Zde se vyskytuje vícero původně distinktivních médií v jednom díle. (Původní) mediální komponenty jsou přitom v povrchové vrstvě díla rozpoznatelné alespoň natolik, že tuto vrstvu je možné i při vzniku syntetických forem převést zpět na více než jeden systém signifikantů, popř. na více než jedno užití signifikantů. Podle in-

souvislost jako taková však – na rozdíl od intermediální reference, kterou ještě bude třeba vysvětlit – není nutná pro pochopení smyslu konkrétního epického dramatu.

²² Rozeznat ji je sice např. pro komparativistické účely osvětlující, avšak pro bezprostřední porozumění konkrétním zapojeným dílům to není bezpodmínečně nutné.

²³ Strukturní intermedialitu využívá autor či umělec zpravidla vědomě pro určitý záměr v utváření smyslu díla. Samozřejmě existují také případy, např. dodatečné ilustrace k textu, kde tato vazba na autorský záměr nepadá v úvahu. Nicméně i takové případy strukturní intermediality přispívají ke konstituování, popř. změně smyslu (např. působením ilustrace jsou některé části textu nasouvány do popředí a je jim přiřazena určitá obrazná interpretace).

²⁴ Různé specifikace pojmu intermediality, který se omezuje na intermedialitu průkaznou v rámci díla, nalezneme u WAGNERA 1996, MÜLLERA 1998, BALMEHO 2001 a HELBIGA 2001. Můj vlastní koncept intermediality, původně navržený v souvislosti s teoretickým popisem intermediálního jevu muzikalizace prózy, se rovněž zaměřoval, jak již bylo řečeno, na tento užší pojem (viz WOLF 1999: 37) [pozn. překl.: záměrně zde pro překlad termínu *Musikalisierung* volíme výraz *muzikalizace*, abychom kompoziční a syntaktickou výstavbu prozaického díla ovlivněnou principy hudby odlišili od tradičního zhudebnění, tj. vytvoření hudební skladby na základě literární látky či podložení různě upraveného literárního textu odpovídající hudební formou].

²⁵ Viz WOLF 1999, kap. 3.2 *explicitní, zjevná intermedialita (overt intermediality)*.

tenzity vztahu mezi mediálními komponenty se plurimedialita může projevovat ve více formách, které jsou rozestřeny mezi pólem *kombinace médií* (zde se objevují různá média bezprostředně ve své vlastní podobě a mohou být v zásadě od sebe oddělena, neboť jsou relativně samostatná) a pólem *mišení*, či dokonce *splynutí médií* (zde média vytvářejí hybridní formy, které již nelze jednoduše rozdělit na jejich – nesamostatné – součásti). Plurimedialita vede ale v každém případě k mediální *heterogenitě* či *hybriditě* povrchové vrstvy díla.²⁶ Příklady plurimediality jsou koexistence textu a obrazu v ilustrovaných románech (zde by se jednalo o kombinaci médií) nebo souhra obrazu, textu a hudby v promítaném zvukovém filmu (zde by se jednalo o mišení médií).²⁷ Jak ukazuje poslední příklad, může plurimedialita – objevuje-li se pravidelně – vést také ke vzniku nových kompozitních médií; v takovém případě je pak opět otázkou poznávacího záměru, zda budeme hovořit o *kompozitním médiu* nebo o *plurimedialitě*.

Společným jmenovatelem zbývajících variant strukturní intermediality je *reference* k „cizímu médiu“, tedy většinou nějaký vnější intermediální vztah.²⁸ Přitom však toto cizí médium není ve zkoumaném díle či části díla přítomno se sobě vlastním znakovým systémem. Spíše je integrováno pomocí znakového systému média, které se k němu vztahuje, do jeho struktury smyslu jako signifikát nebo dodatečně jako referenční objekt. Z tohoto důvodu také výskyt intermediální reference nerozrušuje *homogenitu* povrchové vrstvy daného díla (alespoň co se týče užitého systému signifikantů) oproti srovnatelnému dílu bez intermediální reference. Také proto jsem zde původně hovořil o formách *skrýté* intermediality v protikladu k intermedialitě *otevřené* (manifestní).²⁹ Původně monomediální díla tedy zůstávají i po přidání intermediální reference

²⁶ K přesnější diferenciaci takové plurimediality viz CLÜVER 2000/2001: 25, 27nn. Na základě širokého pojetí textu rozlišuje Clüver *multimediální texty* (mediálně „dělitelné [...]“, a navzájem související [...] texty v různých médiích“, jako např. operní libreto a orchestrální partitura opery), *mixed media* (texty konstituované z různých médií, jejichž mediální komponenty však stejně jako ve zmíněné opeře nejsou „samy za sebe, vně textové souvislosti, ani koherentní ani soběstačné“), a *intermediální texty* (které lze charakterizovat jako „nerozdělitelné splynutí různých médií“); Clüver se věnuje také dalším příkladům posledně jmenované varianty, mj. sochám sestaveným z písmen (ibid.: 32–34)). Dodatečně lze z hlediska funkce stanovit také stupeň proměnlivé interpretace jednotlivých součástí jedné kombinace médií mezi sebou navzájem jako další formu plurimediality (např. ve vokální hudbě může být vztah hudby k textu interpretativní či neinterpretativní). Poznamenejme dále, že i plurimedialní díla, která jsou založena na „prosté“ kombinaci médií, jsou víc než jen pouhým řazením mediálních komponentů, a že tedy již kombinace médií v sobě skrývá prvek různorodé integrace zúčastněných médií, což je samozřejmě u mišení či splynutí médií ještě výraznější.

²⁷ Ovšemže je myslitelné – například na CD s filmovým soundtrackem – izolovat také zde sekundární v jiné formě recepcí jednu mediální komponentu; to jen ilustruje skutečnost, že mezi kombinací, mišením a fúzí médií jsou plynulé přechody.

²⁸ Avšak tam, kde reference v plurimedialním díle směřuje od jedné části díla k jiné (např. textové odkazy na ilustraci), může intermediální reference obsahovat také vnitřní vztah.

²⁹ Srov. WOLF 1999: 41–44, (*covert intermediality*), kde jsem ovšem ještě jednoznačně neurčil intermediální referenci jakožto společného jmenovatele zde probíraných intermedialních forem, jak bych chtěl učinit nyní, podnícen Rajewskou (RAJEWSKY 2000, 2002).

monomediálními, neboť tato reference – na rozdíl od plurimediality – je zprostředkována pouze *jedním* médiem a *jedním* systémem signifikantů. Další rozdíl vůči plurimedialitě spočívá v tom, že v případě intermedialní reference musíme pro určení intermediality vždy brát v úvahu i rovinu *signifikátů*, což naproti tomu u plurimediality není nutné. Navíc je třeba konstatovat, že na rozdíl od intermedialní transpozice, kde působením intermediality mohou nově vzniknout samostatné jednotky utvářející smysl, často dokonce i celá díla, aniž by smysl díla vyvstával z intermedialního vztahu samotného, je každá intermedialní reference vždy jen nesamostatnou částí většího celku; přispívá však ke konstituování smyslu daného díla.

Intermedialní reference se může vztahovat na cizí média jako taková (analogicky k termínu z oblasti intertextuality bychom tento jev nazvali *systémovou intermedialní referencí*), může však navazovat i na určitá díla nebo části děl, které jsou zprostředkovány v cizím médiu (zde bychom pak mohli mluvit o *jednotlivé intermedialní referenci*).³⁰

Oba druhy referencí se mohou objevit ve dvou podobách: první z nich je *explicitní reference* na jiné médium nebo jeho *tematizace*: odkazování na cizí médium nebo na dílo zprostředkované cizím médiem, a to obvyklými prostředky reference, popř. denotace vlastního média. Sem kupříkladu náleží případ, kdy postavy filmu diskutují o určitém románu nebo kdy je v obrazech – jak bylo nedávno k vidění na vídeňské výstavě *Hudba v malířství 16. a 17. století*³¹ – zachycen akt provozování hudby, a hudba je tudíž tematizována prostřednictvím signifikátů malířského média, které se k ní vztahuje.³²

Druhá, *implicitní* forma *reference* na jiné médium v rámci jednoho díla je tzv. *imitace*. Tato svébytná forma spočívá v tom, že médium zkoumaného díla imituje znaky cizího média pomocí svých vlastních, většinou formálních prostředků, a tak na základě podobnosti ikonicky odkazuje na cizí médium.³³ Ta-

³⁰ K daným pojmům intertextového bádání viz Broich („Zur Einzeltextreferenz“) a Pfister („Zur Systemreferenz“) v BROICH – PFISTER (EDD.) 1985: 48–52 a 52–58. U intermedialních referencí uvnitř plurimedialních děl (např. u verbálního odkazu na obrazy v ilustrovaných textech) znamená *jednotlivá reference* také vnitřní relaci mezi částmi díla.

³¹ Výstava Vídeňského uměleckohistorického muzea v paláci Harrach od 4. dubna do 1. července 2001.

³² V mé původní konceptualizaci (WOLF 1999: kap. 3.3) byla tato zjevná, explicitní intermedialita subformou skryté intermediality, což se z pochopitelných důvodů setkalo s kritikou (děkuji zde zvláště Walteru Bernhartovi ze Štýrského Hradce za příslušné připomínky). Zavedením opozice plurimedialita × intermedialní reference namísto otevřená × skrytá intermedialita se však tomuto terminologickému rozporu lze vyhnout.

³³ V praxi ovšem hranice mezi tematizací a imitací mnohdy splývá, takže namísto opozice můžeme vycházet z kontinua mezi dvěma póly. Tak může např. literární reference na malířství zahrát celou stupnici mezi jednorázovou tematizací názvu obrazu přes ekfrastické popisy obrazu, v nichž nejsou obsahy obrazu pouze řazeny za sebou, nýbrž je zde ikonicky zachycena sekvence pohybů pohledu imaginárního pozorovatele (viz WOLF 2003a), až ke strukturaci celého textu podle vizuálních kritérií (viz MOSTHAF 2000).

ková ikonicko-imitativní výzva zůstává však pochopitelně jen sugescí, neboť cizí médium nemůže být nikdy skutečně přítomno. To platí pro programovou hudbu inspirovanou literaturou, hudbu, která nikdy nemůže skutečně vyprávět, stejně jako pro malbu, která vykazuje například struktury podobné hudbě, přesto však vždy zůstává malbou.³⁴ Imitace proto sice ovlivňuje obzvláště formální rovinu, popř. rovinu signifikantů daného díla (když se kupříkladu struktura „muzikalizovaného“ románu snaží imitovat hudební formy), k dešifrování imitativní reference je však vždy nutný také zřetel na signifikáty, jak bylo zdůrazněno výše ve vymezení plurimediality. Je tomu tak především proto, že často teprve na rovině signifikátů dostává vnímatel vodítka odkazující na existenci a na specifický předmět pokusu o intermedialní imitaci (např. prostřednictvím tematizace intermedialní reference v názvu díla, které ji pak realizuje jako princip výstavby, jako je tomu v románu Aldouse Huxleyho *Kontrapunkt* [1928]).

Stejně jako u intermedialní transpozice hraje také u imitace roli „proces přenosu“. Objekty přenosu se však liší: u intermedialní imitace jsou to vždy v první řadě *signifikanty* premédia, popř. signifikanty díla zprostředkovaného premédium. Jejich povaha a struktura je přenesena v co největší míře do postmédia. Oproti tomu u intermedialní transpozice jsou objektem přenosu především *signifikáty* premédia (popř. díla, které je produktem tohoto premédia), a jejich účinky. V důsledku toho ztrácí zachování stop premédia a jeho typických signifikantů na významu.³⁵ stejně jako případná reference na ně. Naproti tomu v případě imitace je zachování stop záměrné a důležité, protože jsou konstitutivní pro podstatu imitace jakožto reference na jiné médium.³⁶

Intermedialní imitace obecnou typologii intermediality v širším i užším smyslu uzavírá. Pro úplnost je však třeba poznamenat, že pojednávání klasifikace – jako všechny typologie – slouží pouze pro orientaci ve spektru variant a nevylučují, že v konkrétních případech mohou vyvstat potíže se zařazováním jevů, ani možnost výskytu přechodných forem či možnost klasifikovat týž jev vícero způsoby;³⁷ stejně tak nelze vyloučit případ, že v jednom konkrétním díle se objeví současně několik forem.

³⁴ Podrobněji k „muzikalizovanému malířství“ viz MAUR (ED.) 1994.

³⁵ V mnohých případech mohou stopy původních signifikantů zcela chybět, např. filmová hudba jakožto integrální součást zvukového filmu nemůže být přenesena do „knihy k filmu“.

³⁶ Další rozdíl mezi oběma formami intermedialního přenosu vyplývá z toho, co jsme výše uvedli k intermedialní referenci obecně: při transpozici je vztah k původnímu médiu, popř. k dílu jen genetický, často vzniká samostatné dílo. Oproti tomu imitace cizího média (jako intermedialní tematizace) je vždy součástí širší významové souvislosti díla, v němž se nachází. Proto imitace **přispívá k dílu** (popř. výstavbě jeho smyslu), zatímco výsledkem transpozice (při přenosech celků) je **dílo samo**.

³⁷ K několikanásobné klasifikaci viz níže pozn. 46 k ekfrázi. Také u vizuálních básní (*konkrétní poezie* a kaligramů) vyvstávají problémy s klasifikací. Na první pohled může být např. kaligram chápán jako *piktoriální lyrika*, tedy jako intermedialní imitace, neboť povrch díla vykazuje jen jednu soustavu znaků (písmo), a tím se – aktualizací svého ikonického potenciálu – přibližuje malbě podobným způsobem, jako když je v tzv. *slovní hudbě* (Wortmusik) jakožto součástí

Tuto typologii intermediálních forem můžeme načrtnout v následujícím schématu č. 2; subformy jsou zde řazeny zleva doprava podle toho, jak v nich lze čím dál zřetelněji rozeznat přítomnost intermediality.

INTERMEDIALITA (IM) (v širokém smyslu)					
formy IM přesahující rámec díla samého		IM doložitelná v rámci díla (IM v užším smyslu)			
transmedialita (mediálně nespécifická vlastnost určitých obsahových či formálních konceptů/konfigurací konceptů, spočívající v tom, že se vyskytují ve více než jednom médiu)	intermediální transpozice (přenos určitých obsahových či formálních konceptů/konfigurací konceptů z jednoho média do jiného)	v díle založený vztah k jiným médiím na základě intermediální reference (intermedialita v díle neovlivňuje homogenitu roviny signifikantů)		v díle zjevné zapojení alespoň dvou médií prostřednictvím plurimediality (intermedialita zde koreluje s heterogenitou roviny signifikantů díla)	
		implicitní reference: intermediální imitace (ikonické napodobení znaků cizího média převážně formálními prostředky vlastního média)	explicitní reference: intermediální tematizace (odkaz na cizí médium obvyklými prostředky vlastního média, avšak bez ikonické imitace cizího média)	mišení médií	kombinace médií

Schéma 2: Systém intermediálních forem

4. Význam intermediality pro literární vědu

a pojetí intermediality soustředěné na literaturu

Jaký podíl má literatura na těchto obecných formách intermediality a které formy jsou pro literární vědu obzvláště zajímavé? V zásadě lze říci, že literatura, popř. jednotlivé literární žánry jako drama či román se mohou podílet na *všech* formách. Ačkoli u veškerých intermediálních výzkumů je potřebná jistá znalost více než jednoho média, budou literární vědci přirozeně upřednostňovat takové druhy intermediality, u nichž mohou uplatnit své znalosti literatury. To platí právě pro *intermedialitu soustředěnou na literaturu*, jak jsem ji už kdysi

muzikalizace literatury využíván zvukový potenciál řeči tak, aby imitoval hudbu (a tento fakt jsem viděl stejně ve své práci [WOLF 1999: 42]). Ovšem u vizuálního básnictví tomu mnohé protiče: na jednu stranu toto básnictví neimituje v první řadě vizuální médium, nýbrž určitý, většinou také symbolicky reprezentovaný předmět (tím se ovšem sekundárně přece jen opět přibližuje k malířství). Především je zde však použit znakový systém (písmo) dvojím různým způsobem, ikonicky a symbolicky. Tento dvojitý způsob může v recepci, jak ukázal GROSS (1997), vyvolat také rozdílné kognitivní procesy, díky nimž lze uplatnění vícero mediálních komponentů rozpoznat již na povrchu díla. A to ukazuje k fúzi médií, tedy jedné z forem plurimediality. (Ke konkrétní pozici a možnostem její klasifikace viz také CLÜVER 2000.)

označil (srov. WOLF 1996),³⁸ tj. tam, kde je hlavním předmětem zkoumání literatura nebo kde k ní směřuje poznávací zájem. Nyní bych rád uvedl několik příkladů dokládajících obecný význam intermediality pro literaturu a literární vědu, ale také pro takto zaměřené intermediální bádání; budu přitom vycházet z navržené typologie.

Ve sféře transmediality jsou, jak již bylo zmíněno, pro literární vědu zajímavé obsahové či formální jevy, které z historického nebo systémoveteoretického hlediska literaturu alespoň částečně zasahují. Pro kulturněhistoricky orientovanou literární vědu může tak koncept transmediality přispět k přezkoumání znaků epoch a estetických tendencí, a tak relativizovat či naopak posílit literárněhistorická topoi. Např. experimentální odklon od tradiční mimesis v modernismu nebo tendence k sebereflexivitě v postmodernismu jsou transmediálními jevy, které lze prokázat jak v literatuře, tak i v jiných médiích. Z hlediska obsahově-systémového spadá „putování“ různorodých látek (např. biblických událostí) různými médii pod oblast transmediality, na níž má svůj podíl i literatura. Na okraj dodejme, že existence takové obsahové transmediality (stejně jako existence intermediální transpozice) představuje také důležitý argument pro oprávněnost naratologického rozlišování mezi rovinou diskurzu (*discours*) tj. zprostředkování, na níž sídlí například verbální literární médium, a rovinou příběhu (*histoire*), na níž jsou lokalizovány vždy znovu – i přes zprostředkování skrze různá média – rozpoznatelné příběhy.³⁹

Jako obzvláště zajímavý se mi v současnosti jeví další, formální fenomén v hraničním pásmu mezi transmedialitou a intermediální transpozicí, *narrativita*⁴⁰ (vedle ostatních sémiotických a kognitivních makrorámců jako třeba *deskriptivita*, *popisnost*). *Narrativita* není, jak známo, jen vlastností románu či povídky; o *narrativ* se opírají také drama, komiks, film, životopis, historiografie a jiná, alespoň zčásti verbální média včetně ústního rozhovoru, dále také výtvarné umění,⁴¹ ba i hudba si nárokovala svůj podíl na něm (viz např. NEWCOMB 1992 a NEUBAUER 1997). Je mimo veškerou pochybnost, že literární věda a v jejím rámci především naratologie disponují zvláštními privilegii pro popis *narrativu*. Ale právě při zkoumání těchto základů by naratologie neměla upí-

³⁸ Koncept intermediálního výzkumu soustředěného na literaturu se objevuje v jiném – komparatistickém – hávu již u BROWNA (1970: 102: „[...] literární komparatistiku definujeme jako jakékoli studium literatury, které zahrnuje nejméně dvě různá média uměleckého vyjádření [...]“, přel. AJ). Tento citát indikuje výše zmíněnou genezi intermediálního výzkumu z komparatistiky.

³⁹ Známou kritiku této rozšířené diferenciacce uveřejnila svého času Barbara Herrnstein-Smithová (HERRNSTEIN-SMITH 1980).

⁴⁰ Hraničním případem v rámci mé typologie je *narrativita* do té míry, do jaké zde lze argumentovat jednak tím, že veškeré vyprávění pochází z jednoho konkrétního média, a to mluvené řeči, a že je tedy potřeba vidět veškerá vyprávění v ostatních médiích z hlediska intermediální transpozice, jakož i proto, že vyprávění se stalo natolik rozšířeným jevem a např. ve filmu je natolik vzdálené onomu počátku, že bychom měli raději hovořit o transmediálním jevu.

⁴¹ Viz k tomu příspěvek Schmitz-Emansové v tomto sborníku (SCHMITZ-EMANS 2002) a také WOLF 2002c a 2002d s dalšími bibliografickými odkazy.

rat pohled výhradně na literaturu (narativní fikci), nýbrž rozšířit své bádání transmediálně a intermediálně. Takový přístup by totiž přinesl i obohacení sousedních oblastí, například uměnovědy a hudební vědy. A zisk by to přineslo i literární vědě samotné: totiž další rozvoj a pokud možno prohloubení zdaleka ještě neukončeného výzkumu jednoho z jejích fundamentálních předmětů.⁴²

Ve většině případů nebude mít transmedialita v důsledku nedostatečné mediální specifčnosti pro intermediální bádání soustředěné na literaturu prvořadý význam. Podobně se nižší priorita může do jisté míry týkat také *intermediální transpozice*, ačkoli i zde existují taková pole působnosti pro literární vědu, která jsou hodna pozornosti – jmenujme převedení literárního díla do formy opery (*Veroperung*) (viz STEIGER 1998, HALLIWELL 2001), eventuálně i komiksové verze klasických děl jako Shakespearův *Macbeth*, které se už používají i ve školním vyučování (viz SHAKESPEARE 1982), především však – jako zvláště důležitou oblast, která získává stále více na významu i pro literárněvědné bádání – filmovou adaptaci literatury. Zde ovšem zpravidla poznávací zájem není zacílen na literaturu, nýbrž na film. Přestože se jedná o látku převzatou z literatury, zdůrazňuje filmová věda právem jeho autonomní uměleckou hodnotu (srov. FULTON 1977, McFARLANE 1996, WHELEHAN 1999). Existuje však i opačný jev, jak jej v poslední době známe ze stále frekventovanějších „knih k filmu“.⁴³ Obecně bude z pohledu intermediálního výzkumu soustředěného na literaturu věnována zvláštní pozornost intermediální transpozici *do* literárního média.

Co se týče strukturní plurimediality, tedy plurimediality v rámci díla, je literární věda potřebná všude tam, kde se uplatňují verbální texty spolu s jinými médii. To platí např. pro smíšené mediální formy jako film, komiks, zhudebněné básně a operu⁴⁴ nebo pro nejnovější, experimentální formy, jako je *zvuková poezie* (*sound poetry*), jak je představil CLÜVER (2002), a také pro některé multimediální hypertexty. Literární podklad získává výzkum plurimediality především tam, kde je literatura jako médium ve vztahu k jinému médium dominantní. Tak je tomu například v narativních dílech, v nichž jsou s textem kombinovány hudební noty (jako v Joyceově *Odyseovi* [1922]) nebo frontispisy

⁴² Blíže k projektu intermediální naratologie viz WOLF 2003b a 2002c. K usouvztažnění intermediality a narativity srov. nejnověji také CLÜVER 2000/2001: 18. Analogicky k intermediálně orientovanému zkoumání narativu by mohl být z téhož hlediska nově přehodnocen status deskripce: v interní literární perspektivě je zřejmá tendence připisovat popisu jen podřadnější pozici (např. chápat jej jako *modus diskurzu* v rámci narativu jako *makrožánru* [FLUDERNIK 2000: 282]); podobné je ovšem postavení narativu z hlediska čistě uměnovědného. Z intermediálního srovnání však vyplývá komplementární rozvržení narativity a deskriptivity, které ukazuje, že se v obou případech jedná o kognitivní makrorámce, jež mají různou váhu v závislosti na tom kterém médium.

⁴³ Transpozice již existujícího filmu do následně vydané knihy je zčásti patrná i v *ciné-románu* Alaina Robbe-Grilleta *L'Année dernière à Marienbad* (1961), ačkoli velké části uveřejněné knihy vycházejí z rukopisu, který autor poskytl režisérovi Alainu Resnaisovi před filmovou produkcí.

⁴⁴ V závislosti na užití pojmu média může být do literárně soustředěného výzkumu intermediality vřazena také diskuze plurimediality, kterou lze pozorovat v literárním mediálním kompozitu, jako například v dramatu uváděném jako multimediální představení.

(jako v Thackerayově *Jarmarku marnosti* [1847–1848]) a ilustrace včleněné do textu (jako v Dickensových románech nebo v Alenčiných příbězích Lewise Carrolla), které text dovysvětlují nebo komentují, anebo obráceně, těží z textu svůj smysl. Literárněvědný výzkum ilustrací, který v posledních desetiletích nabyl na intenzitě, patří k pevně etablovaným dílčím oblastem literární intermediality (viz např. HÖLTGEN ET AL. [EDD.] 1988 nebo MÖLLER [ED.] 1988).

Zvláštní pozornost si zaslouží poslední z hlavních forem intermediality: *intermediální reference*, kterou bych se chtěl závěrem s přihlédnutím k některým jejím funkcím zabývat. Klasická alternativa, v níž se uplatní zaostření na literaturu, je osvětlit intermediální *tematizace* v textu. Tomuto druhu intermediality se již dlouho věnují odborné práce, zabývající se např. rolí malířství nebo hudby ve výpravných dílech či dramatech, přičemž specifické postavení zde zaujímají romány o hudebnících a malířích.⁴⁵ I za hranicemi těchto specifických žánrů však existují rozmanité možnosti tematizace. Sahají od jednorázové zmínky o jiném médium či uvedení názvu díla z cizího média až po rozsáhlé reference, např. estetické diskuze o jiných uměních v románu nebo ekfrastické básně, jako např. v Audenově „Musée des Beaux-Arts“ (citováno v tomto sborníku [SCHMITZ-EMANS 2002]).⁴⁶

Zřetel k jiným médiím, může (obzvláště v modu tematizace) plnit celou řadu funkcí, z nichž zde uvedu jen některé. Odhlédneme-li od potěšení, jehož se dešifrováním narázek na různé druhy umění nebo umělecká díla dostane zkušenému vnímání, který je tak ubezpečen o svém kulturním rozhledu, může intermediální reference stejně jako reference intertextová sloužit také k zúšlechťení určitého literárního námětu. Tak je tomu například tehdy, když Ann Radcliffová ve svém románu *Záhady Udolfa* (1794), který patří k žánru *gotického románu*, v 18. století nepříliš uznávanému, příkrášlí popis krajiny tím, že se v něm zmíní o malíři Salvatoru Rosovi, v Anglii svého času vysoce ceněném.⁴⁷ Takové odkazy zejména k výtvarnému umění mohou dále – a právě to můžeme pozorovat u Radcliffové – sloužit jako vodítka pro obrazotvornost (zde pro názornou evokaci postav a prostoru) tam, kde se jazykové médium jeví jako prostředek zpřítomnění ne zcela dostatečné. Intermediální reference však ne-

⁴⁵ Viz např. k malířskému románu MAI 2000.

⁴⁶ Literární ekfráze se však může (podobně jako „konkrétní poezie“, viz výše, pozn. 37) dotýkat více variant intermediality: každopádně je třeba ji počítat k intermediální tematizaci, neboť zpravidla obsahuje, jako u Audena, jména umělců, názvy děl nebo obecné, tj. neikonické popisy obrazů. Jak již bylo zmíněno (viz pozn. 33), tam, kde literární ekfráze např. prostřednictvím nápodoby sekvence možného vnímání obrazu v textové struktuře ikonicky napodobuje strukturu popisovaného obrazu, zasahuje nadto do oblasti intermediální imitace; tam, kde představuje pokus přenést obsah obrazu a/nebo jeho účinek do verbálního média, se dotýká oblasti intermedialní transpozice; k tomu se přidává ještě možnost uplatnění jevů transmediálních, např. když je v ekfrázi použit princip kontrastu nebo princip korespondence (viz k ekfrázi jako „intersémiotické transpozici“ [CLÜVER 1989], i když ani ten ve své terminologii nerozlišuje mezi různými formami intermediality).

⁴⁷ „Byla to scéna, jakou by si byl pro své plátno vybral *Salvator*, kdyby byl býval naživu [...]“ (RADCLIFF 1980: 30 [přel. AJ]).

mohou fungovat jako v tomto případě jen jako odkaz na skutečnost, tedy „heteroreferenčně“. Podobně, jako je intertextualita jakožto odkaz na text uvnitř textu prostředkem nepřímé literární *autoreference*, je třeba nahlížet také na intermedialní reference v podstatě jako na nepřímé formy *autoreference*, neboť s odkazem na médium se literární dílo nevztahuje k „premediálnímu světu“, nýbrž k oblasti, do níž samo patří (srov. WOLF 2001b: kap. 5).

Od *autoreference* je už jen malý krůček k *sebereflexivitě* či *metareflexivitě* – nepřekvapí nás proto, že tento krok nezřídka někdo učiní. Takto posloužil George Eliotové ekfrastický popis nizozemské žánrové malby v proslulé 17. kapitole jejího románu *Adam Bede* (1859) jak k povznesení „neideálního“ předmětu, tak i k prosazování antiklasicistní a antiromantické, realistické estetiky. A podobný prostor *sebereflexivity* otevírá také následující intermedialní pasáž z románu *English Music* (1992) Petera Ackroyda. Intermedialita se objevuje už v názvu tohoto *bildungsrománu* a jsou v něm (mimo jiné i pomocí plurimediality, v kombinaci textu a ilustrací) oslavovány různé aspekty anglické kultury chápané jako dědictví, jež je zdrojem utváření identity a je třeba jej uchovávat. Pojem *anglická hudba* funguje přitom opakovaně jako metafora pro celý anglický kulturní prostor, do nějž je hrdina Timothy uveden.⁴⁸ Od 10. kapitoly, v níž Tim na základě svého nedávno probuzeného zájmu o hudbu vidí sebe sama ve snové představě jako žáka skladatele Williama Byrda, se po dosud převážně literárních, tzn. intertextových referencích odkazuje také na anglickou hudbu ve vlastním, tj. intermedialním smyslu. Na jednom místě si Tim představuje následující výklad velkého alžbětinského hudebníka: „[...] znamenitě a umělecky udělaná píseň nemůže být patřičně vnímána či pochopena na první poslech, stejně jako kniha při prvním čtení; ale čím častěji ji budeš poslouchat, tím lepší důvody budeš nacházet pro své zalíbení v ní. [...] Tvoří autor svůj význam pro lhostejné nebo pro lenochy? Ne, ale význam se ukládá v čase pro ty, kdo k němu budou přistupovat obezřetně a trpělivě“ (ACKROYD 1993: 220n [přel. AJ]). Zmínka o (neurčitě) autorovi prozrazuje, že tato oklika přes tematizaci hudební estetiky slouží také skrytému autometafickému odkazu na žádoucí způsob recepce románu samotného, u něhož zrovna tak není možné rozkrýt při prvním povrchním čtení, jaký je vlastně jeho význam a princip výstavby.

Odkaz na „znamenitě a umělecké zpracování“ kompozice poukazuje také na další zvláštnost Ackroydova románu: totiž na to, že liché kapitoly, které se věnují Timovu životu ve 20. století, jsou přerušovány kapitolami sudými. Ty formálně představují Timovy sny a vize zprostředkované v *er-formě*; z hlediska funkčního vytvářejí zpravidla i historicko-kulturní zázemí pro určité prvky Timothyho autobiografického vyprávění o jeho osobním vývoji podané v *ich-formě*, a inscenují tak důležité vzdělávací obsahy z oblasti literatury, hudby

⁴⁸ Srov. Ackroyd, kde Timothy podává zprávu o rozhovoru se svým otcem: „[...] bavili jsme se o tom, co obvykle označoval jako »anglickou hudbu«, a měl tím na mysli nejenom hudbu samotnou, ale také anglické dějepisectví, literaturu a malířství“ (ACKROYD 1993: 21 [přel. AJ]).

a malířství. Tyto kulturněhistorické kapitoly proto působí jako harmonický fundament barokního *basso continuo*. O něj se opírá „melodie“ současnosti, zprostředkovaná hlasem vypravěče Tima v *ich-formě*, a díky němu získává tato melodie svoji harmonickou hodnotu a také kontrapunkt.

Takto jsme naznačili poslední intermedialní formu, která patří k nejzajímavějším aspektům v rámci intermediality soustředěné na dílo samé: reference na cizí médium prostřednictvím pokusu o jeho *imitaci*. To, co máme v této souvislosti před sebou v *English Music*, by totiž mohlo být čteno jako náznaková *muzikalizace vyprávění* napodobením strukturních analogií z oblasti hudby.⁴⁹

Jistěže by bylo možné přit se v případě *English Music* o to, zda se jedná o skutečnou muzikalizaci; mohli bychom ji odbýt s tím, že tu jde o pouhý účinek metafor deskriptivního diskurzu (harmonický základ, melodie, kontrapunkt). Přece jen však nemůžeme jen tak smést se stolu názor, že Ackroydova románová struktura jednoduše spočívá na transmedialním principu korespondence a kontrastu. Pokud bychom ovšem přijali pouze toto tvrzení, opomíjeli bychom fakt, že inscenované souznění minulosti s přítomností je opakovaně a explicitně usouvztažňováno s *hudební* harmonií. Jako pozadí pro tyto narážky se přitom několikrát objevuje pythagorská představa kosmické „hudby sfér“ (srov. odkazy na s. 18, 169 a 204); ale také kniha a hudba jsou *metareflexivně* uváděny do přímé souvislosti: „Neboť hudbu lze hledat v knihách stejně jako v hudebních nástrojích“ (ACKROYD 1993: 169 [přel. AJ]), jak nás jako jakýsi robinsonovský ostrovan výmluvně poučuje Tim v dalším ze svých snů. Vpravdě jsou to teprve takovéto, tj. intermedialitu explicitně vyznačující formy tematizace, jež umožňují, aby se postupy, které bychom jinak v nejlepším případě identifikovali jako prvky transmediality, posunuly do oblasti intermedialní imitace.⁵⁰

V případě *English Music* je tento intermedialní způsob čtení dodatečně podpořen důležitými funkcemi muzikalizace: muzikalizace nejprve dokládá estetický nárok románu samého, totiž platit za „znamenitě a umělecky vypracovaný“ (v té míře, v jaké může být začátek výše uvedeného citátu – přes okliku v podobě intermedialní diskuse o hudbě – čten také jako metafickí tematizace tohoto nároku). Nadto se *English Music* svou intermedialitou manifestačně přihlašuje ke kultuře, která se sama jeví jako inter-, popř. multimediální a každopádně se neomezuje jen na literaturu. Paralela s *basso continuo* by také mohla odkazovat na nutnost včlenit individuální hlas do širší „harmonické“ souvislosti – zde do kontextu anglické kultury, jež pro hrdinu a jeho vize představuje relevantní kolektivní paměť.⁵¹ Stejně tak je možné shledávat v tom jisté kon-

⁴⁹ Jedná se zde o jednu z několika „technických“ forem muzikalizace (podrobněji k ostatním viz WOLF 1999: kap. 4.4).

⁵⁰ K problému zdůrazňování a především k rozeznatelnosti nezjevné intermediality v modu imitace viz WOLF 1999: kap. 5.1, ARROYAS 2001 a HELBIG 2001: 135n.

⁵¹ Podrobněji k Ackroydově zčásti sporné oslavě národní kultury a vizionářské imaginaci (jako jejímu orgánu recepce), které v *English Music* vytvářejí „transhistorickou spojnici“ mezi individuem a minulostí (viz ROESNNER 1998 a ONEGA 1999: 111 [citát: 107]).

zervativní upřednostnění časů generálního basu, tedy relativně vzdálené a nekontroverzní epochy anglických kulturních dějin: z devíti „kulturních“ kapitol románu je totiž celých pět věnováno 17. a 18. století.

Ackroydova intermediální reference v modu imitace není osamoceným případem. Pro hledání nových legitimizací (kdy se román „legitimizuje“ přiblížením se k jinému, ve své době nejvýše ceněnému druhu umění) a strukturních vzorů a zčásti i pro experimentální tendence ve vyprávění posledních dvou století je příznačné, že zde můžeme nalézt množství spřízněných intermediálních textů. Ty sahají od pokusů o muzikalizaci ve slavné kapitole o sirénách v románu *Odysseus* (1922) Jamese Joyce, v *Napoleon Symphony* (1974) Anthonyho Burgesse nebo *Les Variations Goldberg* (1981) Nancy Hustonové⁵² přes pokusy o piktorializaci vyprávění, jaké lze doložit už u Radcliffové, George Eliotové a Thomase Hardyho,⁵³ až k filmovým experimentům, např. v trilogii *U. S. A.* (1930–1936) Johna Dos Passose, ve filmové parodii *A Night at the Movies* (1987) Roberta Coovera či v experimentální imitaci scénáře *The Last Words of Dutch Schultz* (1970) Williama S. Burroughse.⁵⁴

5. Perspektivy intermediálních výzkumů soustředěných na literaturu

Jak jsme ukázali, představuje intermedialita širokou oblast, na níž má literatura značný podíl. Skutečnost, že literatura navazuje vztahy s ostatními médii, není sama o sobě ničím novým a jednotlivé aspekty těchto vztahů jsou předmětem bádání už delší dobu. Množství spřízněných jevů, které byly dosud zkoumány zpravidla odděleně, je však teprve díky pojmu intermedialita možno sledovat paralelně a usouvztažňovat související směry bádání. Navíc tento pojem může vést k zvýšení citlivosti vůči uvedeným jevům, podobně, jakou s sebou od sedmdesátých let nesla diskuze o intertextualitě.

Protože oblast intermediality vstoupila do zorného pole literárně- a kulturněvědného zájmu teprve nedávno, zůstává zde ještě řada úkolů. Výzkum narativity z transmediálního úhlu pohledu jsme již jmenovali. Pokračování si žádá také výzkum různých forem intermediální imitace v četných systematických i historických oblastech nápodoby hudby, filmu a malířství, a to i přes existenci četných průkopnických prací.⁵⁵ Jako obzvláště produktivní se dále jeví funk-

⁵² K novějším interpretacím narativních děl jako „muzikalizovaných“ viz WOLF 1999 a 2002a, PAUTROT 2000, ARROYAS 2001, a (byť ne vždy přesvědčivý) HELBIG 2001; k celkovému komplexu hudebně-literární intermediality viz také, abychom jmenovali alespoň některé monografie a sbírky esejů, BROWN 1987, ARONSON 1980, WINN 1981, SCHER (ED.) 1984, BARRY 1987, BARRICELLI 1988, HUBER 1992, SCHER (ED.) 1992, GIER – GRUBER (ED.) 1995, LEUSCHNER 2000.

⁵³ Viz DIETERLE 1988 k „piktorománu“ (175) a jiným „vyprávěným obrazům“, dále k piktoliterární intermedialitě obecně WEISSTEIN (ED.) 1992, EICHER – BLECKMANN (ED.) 1994, MOSTHAF 2000, MAI 2000.

⁵⁴ K filmizovanému vyprávění viz KELLMAN 1987, McFARLANE 1996, RAJEWSKY 2000, 2002. Ke komplexu intermediálních vztahů mezi literaturou a jinými médii viz také BARRICELLI – GIBALDI (ED.) 1982, BYERLY 1997 a také práce jmenované v pozn. 1.

⁵⁵ K muzikalizaci viz výše, pozn. 52, k filmizaci pozn. 54 a k piktorializaci pozn. 53.

cionální (a to jak teoretická, tak historická) perspektiva. V tomto kontextu je třeba jmenovat především souvislost mezi intermedialitou soustředěnou na literaturu a sebereflexivitou, jak ji pojednala Ulla-Britta Lagerrothová (LAGERROTH 1999) pro specifický případ muzikalizace vyprávění.

Na tomto místě může leckterý čtenář zaváhat a poukázat na problém plynoucí z toho, že výzkum intermediality vždy znamená překračování hranic, a tím také nutí badatele, aby překročil hranice bezpečného terénu své vlastní odbornosti – a to nejspíše na nejistou půdu území, na němž se pohybuje jako jeho pouhý milovník. Jistě nebude žádný intermediální badatel stejně dobře fundovaný v teorii a dějinách všech v úvahu přicházejících médií. Ale to by mu v zásadě nemělo ve vstupu do sféry intermediality zabránit. Právě v naší – médií stále více určované a média reflektující – době je smysluplné, když se každý odborník na jedno určité médium vyrovnává alespoň s jedním médiem sousedním, jako to činí např. členové International Association of Word and Image Studies či sesterské organizace International Association for Word and Music Studies. Literatura rozhodně takové překračování hranic potřebuje, nejen proto, že je a vždy byla začleněna do prostoru sestávajícího z různorodých médií, nýbrž s nimi vždy – a v posledních dvou stoletích v narůstající míře – vedla dialog. Široké pole intermediality bylo a je proto stále větší výzvou (Jürgen E. Müller mluví dokonce o „provokaci“ [MÜLLER 1996: 92]) také pro literární vědu. Je na literárních vědcích, aby tuto výzvu přijali.

Přeložila Zuzana Adamová

Prameny

ACKROYD, Peter
1993 [1992] *English Music* (Harmondsworth: Penguin)

RADCLIFFE, Ann
1980 [1794] *The Mysteries of Udolpho*; ed. Bonamy Dobrée (Oxford: Oxford University Press)

SHAKESPEARE, William
1982 [1623] *Macbeth*; The First Folio illustrated by Von (London: Sidgwick & Jackson)

Literatura

ALLEN, Graham
2000 *Intertextuality. The New Critical Idiom* (London: Routledge)

ARONSON, Alex
1980 *Music and the Novel: A Study in Twentieth-Century Fiction* (Totowa: Rowman & Littlefield)

ARROYAS, Frédérique

2001 „When Is a Text Like Music?"; in Walter Bernhart, Werner Wolf (edd.): *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field. Proceedings of the third Conference on Word and Music Studies at Ann Arbor, Mt. 1999* (Amsterdam: Rodopi), s. 81–99

BACHLEITNER, Norbert

2002 „Hypertext als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Probleme der Rezeption einer Form digitaler Literatur"; in Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (edd.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär* (Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften), s. 245–266

BALME, Christopher

2001 *Einführung in die Theaterwissenschaft* (Berlin: Erich Schmidt)

BARRICELLI, Jean-Pierre

1988 *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music* (New York: New York University Press)

BARRICELLI, Jean-Pierre – GIBALDI, Joseph (edd.)

1982 *Interrelations of Literature* (New York: MLA)

BARRY, Kevin

1987 *Language, Music and the Sign: A Study in Aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge* (Cambridge: Cambridge University Press)

BROICH, Ulrich – PFIETTER, Manfred (edd.)

1985 *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (Tübingen: Niemeyer [Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35])

BROWN, Calvin S.

1970 „The Relations between Music and Literature as a Field of Study"; *Comparative Literature* 22, s. 97–107

1987 [1948] *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (Neudruck Hanover: University Press of New England)

BYERLY, Alison

1997 *Realism, Representation, and the Arts in Nineteenth-Century Literature* (Cambridge: Cambridge University Press [Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture 12])

CLÜVER, Claus

1989 „On Intersemiotic Transposition"; *Poetics Today* X, s. 55–90

2000 „Concrete Poetry and the New Performance Arts: Intersemiotic, Intermedial, Intercultural", in Claire Sponsler, Xiaomei Chen (edd.): *East of West: Cross-cultural Performance and the Staging of Difference* (New York: Palgrave), s. 33–61

2000/2001 „Inter textus / Inter artes / Inter media"; *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, s. 14–50

2002 „Concrete Sound Poetry: Between Poetry and Music"; in Ulla-Britta Lagerroth, Erik Hedling, Jenny Westerström (edd.): *Cultural Functions of Intermedial Explorations* (Amsterdam: Rodopi), s. 163–178

DIETERLE, Bernard

1988 *Erzählte Bilder: Zum narrativen Umgang mit Gemälden* (Marburg: Hitzeroth [Artefakt 3])

EICHER, Thomas

1994 „Was heißt (hier) Intermedialität?"; in Thomas Eicher, Ulf Bleckmann (edd.): *Intermedialität: Vom Bild zum Text* (Bielefeld: Aisthesis), s. 11–28

EICHER, Thomas – BLECKMAHN, Ulf (edd.)

1994 *Intermedialität: Vom Bild zum Text* (Bielefeld: Aisthesis)

FLUDERNIK, Monika

2000 „Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and Generic Categorization"; *Style* XXXIV, s. 274–292

FULTON, Albert Rondthaler

1977 [1960] „From Novel to Film"; in John Harrington (ed.): *Film and/as Literature* (Englewood Cliffs: Prentice Hall), s. 151–155 [původně in idem: *Motion Pictures: The Development of an Art from Silent Film to the Age of Television* (Norman: University of Oklahoma Press)]

GIER, Albert – GRUBER, Gerold W. (edd.)

1995 *Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* (Frankfurt am Main: Lang [Europäische Hochschulschriften])

GROSS, Sabine

1997 „The Word Turned Image: Reading Pattern Poems"; *Poetics Today* XVIII, s. 13–32

HALLIVELL, Michael

2001 „„Singing the Nation": Word/Music Tension in the Opera Voss"; in Walter Bernhart, Werner Wolf (edd.): *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field. Proceedings of the Second International Conference on Word and Music Studies at Ann Arbor, MI, 1999*. (Amsterdam: Rodopi [Word and Music Studies 3]), s. 25–48

HANSEN-LÖWE, Aage A.

1983 „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne"; in Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel (edd.): *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. (Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien [Wiener Slawistischer Almanach 11]), s. 291–360

HELBIG, Jörg

2001 „Intermediales Erzählen: Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*"; in Jörg Heibig (ed.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Fäger* (Heidelberg: Winter), s. 131–152

HELBIG, Jörg (ed.)

1998 *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (Berlin: Erich Schmidt)

HELLER, Arno

1992 „Between Holism and Particularism: Concepts of Intertextuality in the Pedagogy of American Studies"; *Amerikastudien* XXXVII, s. 647–650

HERRNSTEIN-SMITH, Barbara

1980 „Narrative Versions, Narrative Theory“; *Critical Inquiry* VII, s. 213–238

HÖLTGEN, Karl Josef – DALY, Peter M. – LOTTES, Wolfgang (edd.)

1988 *Word and Visual Imagination: Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts* (Erlangen: Universitätsbund)

HUBER, Martin

1992 *Text und Musik: Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen*

Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts (Frankfurt am Main: Lang [Münchner Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 12])

KELLMAN, Steven G.

1987 „The Cinematic Novel: Tracking a Concept“; *Modern Fiction Studies* XXXIII, s. 467–477

LAGERROTH, Ulla-Britta

1999 „Reading Musicalized Texts as Self-Reflexive Texts: Some Aspects of Interart Discourse“; in Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf (edd.): *Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997* (Amsterdam: Rodopi [Word and Music Studies 1]), s. 205–220

LAGERROTH, Ulla-Britta – LUND, Hans – HEDLING, Erik (edd.)

1997 *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (Amsterdam: Rodopi [Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 24])

LEUSCHNER, Pia-Elisabeth

2000 *Orphic Song with Daedal Harmony: Die „Musik“ in Texten der englischen und deutschen Romantik* (Würzburg: Königshausen & Neumann [Stiftung Romantikforschung 9])

McFARLANE, Brian

1999 *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon)

MAI, Martina

2000 *Bilderspiegel – Spiegelbilder: Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts* (Würzburg: Königshausen & Neumann [Epistematika 325])

MAUR, Karin von (ed.)

1994 [1985] *Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (München: Prestel)

MÖLLER, Joachim (ed.)

1988 *Imagination on a Long Rein: English Literature Illustrated* (Marburg: Jonas)

MOSTHAF, Fanziska

2000 *Metaphorische Intermedialität: Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman – Theorie und Praxis in der englischsprachigen Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier [Horizonte 25])

MÜLLER, Jürgen E.

1996 *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (Münster: Nodus)

1998 „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept: Einige Reflexionen zu dessen Geschichte“; in Jörg Helbig (ed.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (Berlin: Erich Schmidt), s. 31–40

NEUBAUER, John

1997 „Tales of Hoffmann and Others on Narrativization of Instrumental Music“; in Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling (edd.): *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (Amsterdam: Rodopi [Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 24]), s. 117–136

NEWCOMB, Anthony

1992 „Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony“; in Steven Paul Scher (ed.): *Music and Text: Critical Inquiries* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 118–136

OCHSNER, Beate – GRIVEL, Charles (edd.)

2001 *Intermediale: Kommunikative Konstellationen zwischen Medien* (Tübingen: Stauffenburg [Siegener Forschungen zur romanistischen Literatur- und Medienwissenschaft 10])

ONEGA, Susana

1999 *Metafiction in the Novels of Peter Ackroyd* (Columbia, SC: Cambden House [Studies in English and American Literature, Linguistics and Culture])

PAECH, Joachim

1998 „Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen“; in Jörg Helbig (ed.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (Berlin: Erich Schmidt), s. 14–30

PAUTROT, Jean-Louis

2000 „Musical Dimensions of Prose Narratives: *Musikant* by Andre Hodeir“; *Mosaic* XXXIII, s. 161–176

PFISTER, Manfred

1985 „Konzepte der Intertextualität“, in Ulrich Broich, Manfred Pfister (edd.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (Tübingen: Niemeyer [Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35]), s. 1–30

PRÜMM, Karl

1988 „Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder“; in Rainer Bohn, Eggo Müller, Rainer Ruppert (edd.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft* (Berlin: Sigma Bohn [Sigma Medienwissenschaft 1]), s. 195–200

RAJEWSKY, Irina

2000 *Im Zeichen der Intermedialität: Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre* (Berlin: s. t.)

2002 *Intermedialität* (Tübingen: Francke [UTB 2261])

2003 *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre* (Tübingen: Gunter Narr)

ROESSNER, Jeffrey

1998 „God Save the Canon. Tradition and the British Subject in Peter Ackroyd's English Music"; *Post-Identity* 1(2), s. 104–124

SCHER, Steven Paul

1981 „Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology"; in Zoran Konstaninovic, Steven Paul Scher, Ulrich Weisstein (edd.): *Literature and the Others Arts: Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Innsbruck 1979*, Bd. 3 (Innsbruck: Amoe), s. 215–221

SCHER, Steven Paul (ed.)

1984 *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (Berlin: Erich Schmidt)

1992 *Music and Text: Critical Inquiries* (Cambridge: Cambridge University Press)

SCHMITZ-EMANS, Monika

2002 „Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft"; in Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (edd.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär* (Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften), s. 193–230

STEIGER, Klaus Peter

1998 Literatur veropert: Anglophile Nachrichten aus dem anglophonen Grenzland zwischen Drama und Oper"; in Jörg Helbig (ed.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (Berlin: Erich Schmidt), s. 120–132

THOMSEN, Kai – THOMSEN, Christian W.

1998 „Digitale Bilder, virtuelle Welten: Computeranimationen"; *ibid.*, s. 275–290

WAGNER, Peter

1996 „Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)"; in idem (ed.): *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlin: de Gruyter [European Cultures: Studies in Literature and the Arts 6]), s. 1–40

WAGNER, Peter (ed.)

1996 *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlin: de Gruyter [European Cultures: Studies in Literature and the Arts 6])

WEISSENSTEIN, Ulrich (ed.)

1992 *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (Berlin: Erich Schmidt)

WHELEHAN, Imelda

1999 „Adaptations: The Contemporary Dilemmas"; in Deborah Cartmell, Imelda Whelehan (edd.): *Adaptation: From Text to Screen, Screen to Text* (London: Routledge), s. 3–19

WINN, James Anderson

1981 *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music* (New Haven: Yale University Press)

WOLF, Werner

1996 „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet"; *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* XXI, s. 85–116

2001a [1998] „Intermedialität"; in Ansgar Nünning (ed.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (Stuttgart: Metzler), s. 284n (1. vyd. s. 238n)

1999 *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam: Rodopi [Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35])

2001b „Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst: Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur »mise en cadre« und »mise en reflet/série«"; in Jörg Helbig (ed.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Fäger* (Heidelberg: Winter), s. 49–84

2002a „Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft"; in Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (edd.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär* (Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften), s. 163–192

2002b „Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction"; in Erik Hedling, Ulla-Britta Lagerroth (edd.): *Cultural Functions of Intermedial Exploration* (Amsterdam/New York: Rodopi), s. 15–34

2002c „Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality"; in Suzanne Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart (edd.): *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Proceedings of the Third International Conference on Word and Music Studies at Sydney, NSW, 2001* (Amsterdam: Rodopi [Word and Music Studies 4]), s. 13–34

2002d „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie"; in Vera und Ansgar Nünning (edd.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: WVT [WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5]), s. 23–104

2003a „Intermedial Iconicity in Fiction: *Tema con variazioni*"; in Wolfgang Müller, Olga Fischer (edd.): *From Sign to Signing. Iconicity in Language and Literature 3* (Amsterdam: Benjamins), s. 339–360

2003b „Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts"; *Word & Image* XIX, s. 180–197

ZANDER, Horst

1985 „Intertextualität und Medienwechsel"; in Ulrich Broich, Manfred Pfister (edd.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (Tübingen: Niemeyer [Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35]), s. 178–196

ZIMA, Peter V. (ed.)

1995 *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft)