

## Pretext a posttext

V súčasnosti sa pojem intertextuality spája s vydaním odbornej publikácie J. Kristevovej *Le text du roman* (1976); podľa tejto autorky (teoretičky) je (každý) text permutáciou iných (predchádzajúcich) textov (intertextualité), lebo v jeho priestore sa kríži množstvo výpovedí z iných textov.<sup>1</sup> Pravda, ani ona nemusela stavať svoju teóriu na zelenej lúke, veď M. M. Bachtin už dávno pred ňou hovoril o dialogickosti v rámci románu („intratextovosť“). Bachtin vymedzuje pojem takto: „Každú výpoveď treba chápať predovšetkým ako odpoveď na predchádzajúce výpovede danej sféry (slovo, odpoveď tu chápame v najširšom zmysle): popiera ich, potvrdzuje, dopĺňa, opiera sa o ne, predpokladá, že sú známe, účtuje s nimi.“<sup>2</sup>

V tomto bode už M. M. Bachtin presahuje hranice „intratextovosti“ a obracia svoju pozornosť smerom mimo text – k žánrom každodennej komunikácie, k žánrom hovorového štýlu. Ale až J. Kristevová rozpracovala teóriu intertextovosti ako jedného zo základných princípov tvorby nových textov.<sup>3</sup>

Daná problematika je už značne rozpracovaná, ale treba upozorniť na fakt, že intertextualita sa používa predovšetkým v slovanskej a románskej literárnej vede;<sup>4</sup> v angličtine a nemčine sa viac preferujú termíny „pretext“ a „posttext“, v nemčine Vorlage alebo Prätext a Posttext. V Nitre sa otázka intertextuality rozpracovávala už v 70. rokoch pod vedením Antona Popoviča, ale sa použila nie príliš vhodná terminológia, nezodpovedajúca súčasnému západnému trendu. Hovorilo sa o prototexte a metatexte, niekedy sa používal aj architext, ktorý bol východiskovým textom pre proto- i metatext. Prirodzene, architext sa vzťahoval na prapôvodný text – z neho sa vyvodzovali rozličné druhy prototextov, no a na jeden z týchto prototextov mohol nadväzovať nový text – z nadväznosti sa generoval metatext. Riešenie nebolo najšťastnejšie, ale v rámci slovenskej, ba vtedy ešte česko-slovenskej literárnej vedy bol to priekopnícky čin – výskum na úrovni doby i európskeho (svetového) diania vo vede o literatúre a umení.<sup>5</sup>

Rozlišovali sa aj typy metatextov: 1. autorský metatext realizovaný rozličnými postupmi, formami a žánrami (citát, literárna alúzia, ponáška, cento, plagiát, paródia, prerozprávanie, libreto, tendenčný prepis); 2. kvázimetatext (rekonštrukcia stratenej alebo chýbajúcej časti diela, ako je dokončenie diela, literárny falzifikát, postup pseudonymu, tzv. pseudopreklad).<sup>6</sup>

Tak či onak, treba naliať čistú vodu do pohára! O intertextualite treba hovoriť najmenej v dvoch rovinách, má dva významy, resp. realizačné podoby: 1. ide o adaptačné či aluzívne nadväzovanie jedného literárneho (umeleckého) textu na iný text (pretext) – príkladom sú rozličné spracovania

1 Kristevová, J.: *Text románu (Le texte du roman, 1976)*. Cit. podľa: Macura, V. (red.): *Průvodce po světové literární teorii*, Praha 1988, s. 259-265.

2 Bachtin, M. M.: *Estetika slovesnej tvorby*, Bratislava 1988, s. 302.

3 Hess-Lüttich, E. W. B.: *Literature and Other Media*, Kodikas/Code, Vol. 14, 1991, 1-2, s. 1-6.

4 Hess-Lüttich, *Literature and Other Media*, cit. dielo, s. 1.

5 Popovič, A.: *Estetická metakomunikácia*, in: Miko, F. – Popovič, A.: *Tvorba a recepcia*, Bratislava 1978, s. 237-386, l. c. s. 257.

6 Popovič, A. (ved. red.): *Pojmoslovie literárnej komunikácie (originál – preklad)*, Nitra, Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky Pedagogickej fakulty v Nitre 1976, s. 101-105.

biblických tém alebo mytologických námetov (napr. Jozef a jeho bratia v spracovaní Thomasa Manna, Hviezdoslavova dráma Herodes a Herodias, alebo Joycov Ulysses); 2. rozličné formy citácií či kvázicitácií, resp. alúzií v rámci textu.

Obráťme pozornosť na prvý typ! Obráťme pozornosť na dielo Jamesa Joyca Ulysses, z ktorého sa odvíja celá moderná naratívna tvorba! Román popri bezprostrednej nadväznosti na realitu obsahuje už vo svojej tematickej výstavbe štruktúry celý rad súvislostí, vzťahov s iným dielom svetovej literatúry: dielo priamo nadväzuje na Homérovho Odyssea. Na pozadí klasického diela preferujúceho vznešenosť, exkluzívnosť, výnimočnosť sa podáva obraz každodennosti, prízemnosti, vyprázdnenosti života človeka 20. storočia. Z obsahového a tematického hľadiska síce Ulysses nadväzuje na Homérov epos, ale zároveň ho aj travestuje, je persiflážou vysokých hodnôt obsiahnutých v pretexte, vo východiskovom literárnom diele. Svedčia o tom aj postavy: Bloom vo funkcii moderného Odyssea nie je vznešeným, ale obyčajným predstaviteľom írskych (dublinkých) spoločností, jeho manželka ako Penelopa nie je prototypom vernosti, ani vznešenosti – má milenca a svojím zmýšľaním, vyjadreným vnútorným monológom, je úplným náprotivkom literárneho prototypu Penelopy. Joycov dielo (posttext) teda odkazuje, nadväzuje na prvovzor (pretext), no zároveň aj popiera tematické osobitosti, vlastnosti Homérovho diela - Ulysses je negáciou estetických a umeleckých kvalít, hodnotových rovín, sémantických blokov východiskového textu. Ak by sme však neidentifikovali prvovzor (pretext) ako základ, východisko pre zrod nového textu, sotva by sme pochopili „persiflážny“ obsah Joycovho diela so všetkými komponentmi a sémantickou nasýtenosťou.

Iba mimochodom! Dej sa odohráva 16. júna v Dubline, čiže v jeden deň. Tento deň Dublinčania oslavujú a volajú ho Bloomsday. Je to dôkaz ako prechádza v súčasnosti fikcia do reality, a nie naopak!

Joyca Ulysses je kontroverzným spracovaním pretextu, lebo jeho podstatu (vznešený obsah) obracia naruby, parodizuje a ironizuje ho. Existuje aj iný typ nadväznosti – tzv. afirmatívny spôsob nadväzovania na pretext posttextom. Dielo T. Manna Jozef a jeho bratia patrí skôr sem, ako k prvému typu. V obidvoch prípadoch však ide o nadväzovanie „celoplošné“ – celý text nadväzuje na text, ktorý vznikol skôr; nie však v detailoch, svojimi časťami a fragmentmi, ale vcelku, komplexne – kompozične i tematicky.

Už tu badať zásadný rozdiel medzi modernizmom a postmodernizmom, lebo pokiaľ modernizmus bol založený na tvorivom princípe väzby posttextu na pretext (pretext ako model a východisko), postmodernizmus si viac zakladá na deštrukcii a dekonštrukcii textu, prevláda palimpsestovosť, vzniká simuláková podoba pretextu. Autori sa odvolávajú na Cervantesa a na jedného zo zakladateľov postmodernity Borgesa – na jeho „posttext“ Autor Quijote Pierre Menard. Ale príkladom môže byť aj text Pavla Vilikovského Slovenský Casanova.

Dnes sa však oveľa väčší záujem prejavuje o citácie, alúzie, vkomponované do textu, a to vo forme palimpsestu. Pravda, nejde len o samotné citácie - aj o kvázicitácie či komentáre k jestvujúcim dielam či životopisom. Celý problém tkvie v tom, že sa tvorba presunula na vzťah Text<sub>1</sub> - Text<sub>2</sub>. Ak sa povie referencia, už sa vôbec nemyslí na vzťah k realite, ale k inému textu, k prvovzoru, ktorý autor zväčša deštruuje, znovu píše (prepisuje). Aj Borgesov „objav“ siaha až k Cervantesovi, ktorý v predslove svojho slávneho románu Don Quijote necháva prehovoriť akéhosi fiktívneho priateľa autora:

„Chcete len s istým zámerom napodobniť knihy už napísané, a čím vernejšie ich napodobníte, tým lepšie bude to, čo napíšete.“<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Cervantes, M.de: Don Quijote, I, Bratislava 1978, s. 31.

V 6. kapitole kňaz a holič – pri prehliadke knihovne Dona Quijota - nachádzajú medzi knihami aj Cervantesovo (autorovo) dielo *La Galatea*. No ešte dôležitejšie je, že priateľova rada z predslovu sa vykresľuje ako skutočnosť v samom deji románu: v 9. kapitole sa autor stretáva s chlapcom z Toleda, ktorý predáva akési zošity a staré papiere istému obchodníkovi s hodvábom. Keďže texty boli napísané arabským písmom, mohol ich prečítať iba nejaký španielsky hovoriaci Maur, no ten sa ľahko našiel. Arabský text sa presne zhoduje so Cervantesovým románom, dokonca aj podľa názvu: *História Dona Quijota de la Mancha*, spísaná Cidom Hametom Benengelim, arabským historikom. Maur potom ani nie za pol mesiaca preloží celý text z arabčiny do kastilčiny a podľa tohto prekladu pokračuje príbeh ďalej.

V 3. kapitole druhého dielu už samotní hrdinovia románu majú možnosť čítať svoj príbeh o svojich „rytierskych“ činoch opísaných v prvom diele. Ako referuje bakalár Sansón Carrasco: z knihy vydali vyše dvanásťtisíc exemplárov – v Portugalsku, v Barcelone a Valencii. Maur vo svojom jazyku a kresťan v preklade – presviedča bakalár Dona Quijota – vydali knihu, v ktorej deti „listujú, mládež ju číta, dospelí jej rozumejú a starci ju chvália“; slovom: „ide z rúk do rúk a tak ju čítajú a poznajú ľudia všetkých vrstiev“.<sup>8</sup> Pritom Don Quijote sa zaujíma o to, či autor nesľubuje vydať aj druhý diel, t.j. pokračovať v príbehu. Sansón odpovedá svojrázne: „Len čo nájde (autor) históriu, ktorú všade neobyčajne usilovne zháňa, naskutku ju vydá tlačou, na čo ho nabáda skôr túžba po zisku ako túžba po nejakej chvále.“<sup>9</sup>

Poučným textom z hľadiska pochopenia intertextuality je poviedka (krátka próza) Jorga Luisa Borges a Autor Quijota Pierre Menard.<sup>10</sup> Tematicky sa Borgesova próza rozdeľuje na dve časti: 1. vymenovanie prác Pierra Menarda (je ich spolu 19 z najabsurdnejších oblastí) ako súpisu viditeľného diela; 2. charakteristika podzemného, ale nedokončeného diela. A práve toto nedokončené dielo – tvrdí autor „príbehu“ o Pierrovi Menardovi – obsahuje deviatu a tridsiatu ôsmu kapitolu Cervantesovho Dona Quijota a zlomok dvadsiatej druhej kapitoly. V texte sa ironicky zdôrazňuje zástož autora: Pierre Menard zasvätil svoj život napísaniu súdobého Dona Quijota. Je pritom veľmi jednoduché byť Cervantesom: stačí vedieť po španielsky, vyznávať katolícku vieru, bojovať proti Mómom a Turkom, zabudnúť na dejiny Európy v období od roku 1602 až po rok 1918 a Pierre Menard sa môže stať „novým“ autorom Dona Quijota. Medzi Menardom a Cervantesom iba paradox času vytvára rozdiely.<sup>11</sup> Niektoré charakteristické časti, segmenty z Borgesovho diela možno doslovne citovať:

„Menard nechcel vytvoriť druhého Dona Quijota – čož by bolo snadné - ale Dona Quijota. Nemusím ani zdôrazňovať, že mu nikdy nešlo o mechanický prepis originálu. Nemel v úmyslu kopírovať. Jeho obdivuhodnou ťažkosťou bolo napsat stránky, které by se slovo za slovom a řádek za řádkem shodovaly z těmi, které napsal Miguel de Cervantes.“<sup>12</sup> V ďalšej časti textu sa možno dočítať:

„Rozhodl se (Pierre Menard – T. Ž.) předejít marnost, čekající na veškeré lidské úsilí. Pustil se do něčeho nadměru složitého a předem bezcenného. Předsevzal si, že v cizím jazyku znovu napíše knihu, která již existuje, a vložil do toho všechnu pečlivost i probdělé noci.“<sup>13</sup> Nemožno si tu nespomenúť na preklad príbehu o Donovi Quijotovi z arabčiny do kastilčiny a jeho vydanie, lebo autor (Cervantes) tu postrehol niečo veľmi podstatného – postrehol, že príbeh osvojený, vnímaný

<sup>8</sup> Cervantes, M. de: *Don Quijote*, II, Bratislava 1965, s. 30.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s.34.

<sup>10</sup> Borges, J. L.: *Autor Quijota Pierre Menard*, in: Borges, J. L.: *Zrcadlo a maska*, Praha 1989, s. 35-50.

<sup>11</sup> Wermitzer, J.: *Idézetvilág avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*, Pécs – Budapest 1994, s. 38.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 43.

z kníh je rovnocenný s príbehom zo života, zo skutočnosti. Až natoľko, že ho možno znova prepísať, obnoviť, či dokonca doslovne citovať. Ale doslovnú citáciu tu predsa len treba brať s rezervou, akoby išlo o priestorovú a časovú dištanciu, o preklad zo vzdialeného jazyka a z iného kultúrneho okruhu. Znamená to znovupísanie (re-writing) toho istého textu v nových historických podmienkach a v inom prostredí. To isté potom nemusí byť to isté: pod novým textom na pergamene možno pozorovať palimpsest, ako pod textom napísaným cyrilikou možno nájsť stopy toho istého textu, zaznamenaného hlaholikou. Napokon svedčí o tom aj uvažovanie autora (Borgesa) v spomínanej próze: „Přemýšlel jsem o tom, že v konečném Quijotovi je možno spaťovať jakýsi palimpsest, na kterém se mají vytušit slabé, ale nikoliv nerozluštitelné stopy předchozího písma našeho přítele. Naneštěstí by jen nějaký druhý Pierre Menard, který by využil práce svého předchůdce, mohl vykopat a vzkřísit ty trojské zříceniny...“<sup>14</sup>

Pre pochopenie zmyslu textu môže poslúžiť aj Andy Warhol a jeho tvorivá metóda. Jeho obrazy od začiatku 60. rokov sú iba ručne maľované kópie s ostro vyhranenými obrysami bez najmenej stopy vlastného rukopisu, no práve táto zdanlivá „neoriginalita“ je charakteristickým znakom jeho tvorby v období pop-artu. Z novín a fotografií prevzaté reprodukcie prenáša vo svojej továrni (Factory) na papier alebo na plátno pomocou šablóny cez hodvábnu alebo silónovu sieťku – takto vznikajú jeho seriografie. Sám nevytvára nič nové, iba organizuje a usmerňuje prácu na zväčšenie predlohy (pretextu), no zároveň zabezpečuje aj viacnásobné (sériové) vyhotovenie prvovzoru (prototypu).<sup>15</sup>

Vráťme sa však k Borgesovi! Práve on si uvedomil umeleckú hodnotu tvorivo prenesenej reprodukcie do nového prostredia s výraznou časovou dištanciou od vzniku pretextu; skôr vzniknutým textom dáva kopírovaním predlohy (Vorlage) na spôsob palimpsestu nový zmysel, málo známe dimenzie a sémanticky ich posúva do inej polohy. Tvorba sa vďaka nemu začína chápať ako istý spôsob cyklického „opakovania“ textových segmentov, pričom to isté obyčajne zmyslovo a významovo nie je to „isté“. Na túto formu cyklickosti máme príklad aj z kompozičnej a tematickej výstavby Tisíc a jednej noci: Šeherezáda v 602. rozprávke vyrozpráva príbeh samotného sultána, ale sultán si príbeh vypočuje a necháva sa unášať rozprávaním. Príbeh teda nikdy nie je ukončený, vždy sa môže vrátiť do východiskového bodu – sultán pritom nečinne sedí, počúva a Šeherezáda ďalej rozpráva, odďaľujúc svoj koniec, svoju smrť.

Vo všeobecnosti možno povedať, že každý text existuje iba vo vzťahu k iným textom, ontologicky je určený vždy prostredníctvom už existujúceho pretextu či pretextov. Pokiaľ však doteraz bol tento vzťah zjavný (spomeňme si na Joyca), dnes sa stávajú citácie, alúzie integrálnou súčasťou posttextu; už iba ťažko možno sledovať, k akým prameňom siahajú niektoré narážky v texte. Aj samotný vzťah k umeniu, k literatúre sa mení: prioritu produkcie vystriedala priorita re-produkcie, vzniku. Aura jedinečnosti nie je požiadavkou doby, ťažisko sa presúva na sériovosť, na masový výskyt či použitie toho istého segmentu, prostriedku, javu. Namiesto písania (writing) sa dôraz presúva na znovu-písanie (rewriting). Palimpsestovosť sa prejavuje aj tak, že sa text stáva komentárom na už skôr vzniknutý text, k nemu sa viaže, jeho prehodnocuje a hodnotí. Mnohé významné diela – v duchu radikálnej irónie – smerujú predovšetkým k deheroizácii, demystifikácii a demytizácii veľkých osobností národných, ale aj svetových dejín. Svedčí o tom parodizácia „jánošíkovskej“ tematiky v slovenskej literatúre (M. Lasica a J. Satinský, L. Feldek, S. Šteпка). Ale to isté sa robí aj s autormi v inonárodnej tvorbe: Per Olov Enquist v divadelnej hre Zo života daždoviek prehodnocuje kanonizovanú biografiu H. Ch. Andersena, Eugène Ionesco v texte

<sup>14</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>15</sup> Warhol, A.: Od A k B a zase zpět, Zlín 1990, s. 79-81.

Groteskný a tragický život Victora Huga vystavuje úsmevnej kritike významného predstaviteľa francúzskej literatúry a svetového romantizmu.

To je jedna stránka vecí. Tá druhá spočíva v tom, že sa preberajú celé pasáže od iných autorov. Pravda, nemusí to byť doslovné prevzatie cudzích myšlienok, sentencií, segmentov, ale aj kvázicitácie, alúzie. Takýmto preberaním, prevzatím cudzích segmentov vyniká román Vladimíra Nabokova *Lolita* z roku 1955 (prvý román, kde sa táto technika dôsledne uplatnila). Podľa Carla R. Proffera možno zostaviť celú škálu odvolávok - najviac na Edgara Allana Poea. No okrem neho v románe možno nájsť odkazy (alúzie) približne na viac ako 50 autorov.

Pokúsme sa ich vymenovať: Andersen, Aristofanes, Baudelaire, Blake, Robert Browning, Carroll, Catullus, Cervantes, Chateaubriand, Agatha Christie, Cocteau, Coleridge, Čechov, Dante, Dostojevskij, Doyle, Flaubert, Galsworthy, Gide, Goethe, Gogol, Goldoni, Hugo, Ibsen, Joyce, Keats, Kipling, Maeterlinck, Marlowe, Melville, Mérimée, Milne, Ovidius, Petrarca, Poe, Proust, Puškin, Rimbaud, Ronsard, Rousseau, de Sade, Scott, Shakespeare, Shaw, Sofokles, Stevenson, Swinburne, Turgenev, Vergilius, Verlaine.

Uvedený bádateľ našiel v románe *Lolita* najviac alúzií na Poea. Najprv si Humbert Humbert zaspomína na svoju prvú lásku na francúzskej Riviére - ona sa volá Annabel Leigh. Ale aj posledná dokončená Poeova báseň má názov Annabel Lee. To jest aj jedna, aj druhá má krstné meno Annabel, ba obidve zomierajú veľmi mladé. V románe sa však nachádzajú narážky aj na iné básne Poea - na slávnú báseň *Havran* a na báseň *Lenore*. V samom texte zároveň prebleskuje aj príbeh opery *Carmen* alebo jej predlohy (*Vorlage*), ktorou je novela Prospera Mériméa pod tým istým názvom. Ako v opere *Carmen*, aj v Nabokovom diele sa Humbert Humbert - rovnako ako José - prihovára Lolite, aby spolu utiekli. Na spôsob Joséa napokon aj Humbert Humbert vraždí, resp. imituje vraždu.<sup>16</sup>

Nabokovov román je prvým vážnejším pokusom o „playgarism“, založený na hravom preberaní citácií a celých pasáží z cudzích textov, pokusom o mixáž. Doménou tohto postupu je pastiš, t.j. pozliepanie častí, fragmentov z iných textov. K tomu sa pridružuje aj diskurzívne uplatnenie rozličných štýlových vrstiev, ich zakomponovanie do textu ako jeho súčasť na princípe protikladnosti, dialogickej polyfónnosti. Postmodernizmus sa opiera o to, čo spoločnosť odmieta - o odpad, o odvrhnuté a už zdanlivo nepoužiteľné veci, vychádza z toho, čo je zdanlivo nepotrebné alebo vysunuté na perifériu.<sup>17</sup> Aj architektúra obnovuje, rekonštruje staré budovy - napríklad továrneň (nový komplex budov Bernskej univerzity je vystavaný zo starej továrne na čokoládu Toblerone „Tobler“) alebo kasárne (nový areál Katolíckej univerzity Pétera Pázmánya v Pilišskej Čabe pri Budapešti vznikol na mieste sovietskych, predtým rakúsko-uhorských kasární). A hoci sa za primárny znak postmoderny pokladá tzv. radikálna irónia, ako sa ukazuje - princíp pastišu sa nemusí realizovať formou paródie. Aj staré, nepotrebné veci (budovy, texty) sa môžu použiť ako základ, ako podklad pre tvorbu nových budov, resp. nových (literárnych) textov. Ak by sme chceli použiť metaforu - najvhodnejším výrazom sa v tejto súvislosti javí „smetisko“, ešte presnejšie - „smeti“, „odpad“ (nem. „Dreck“). To isté sa uskutočňuje aj vo filmovom umení: tá istá téma, ten istý film sa znovu natáča s inými hercami, iným štábom a v inom (neskoršom) období.<sup>18</sup> Namiesto starých, ešte na spôsob čierno-bielej farby realizovaných filmov sa prepisujú, znovu natáčajú vo farebnej „adaptácii“ tie isté témy. Špecialisti filmu (filmári) majú na to vhodný výraz - remake (prerobenie). Plagiát či falzifikát aj v tomto prípade stráca svoju pejoratívnosť; ide skôr

<sup>16</sup> Békés, P.: Utószó, in: Nabokov, V.: *Lolita*, Budapest 1987, s. 346-349.

<sup>17</sup> Bókay, A.: *Az irodalomtudomány alapjai*. Irányzatok, Szombathely, Carnina Solvo I, 1992, s. 46.

<sup>18</sup> Withalm, G.: Die Felder des intertextuellen/autoreferentiellen Verweises im Film, *Semiotische Berichte*, Jg. 17, 1993, 3-4, s. 373-382.

o to, či film alebo iné umelecké dielo zaujme diváka či čitateľa. Základným predpokladom príjmu je hravosť (umenie ako hra) a symbolická podstata textu – jeho schopnosť efektívne pôsobiť na čitateľa-príjemcu alebo diváka-príjemcu.<sup>19</sup>

Možno rozlišovať tri základné postupy intertextovosti v tejto súvislosti: 1. dielo môže byť o diele, posttext vcelku môže odkazovať na pretext, ako celok alebo v jednotlivostiach; 2. dielo môže obsiahnuť aj extraumelecké (mimoumelecké) odkazy; 3. dielo sa môže vcelku alebo v jednotlivostiach vzťahovať aj na seba, resp. obsiahnuť niečo formou autoreferencie.

1. Nové dielo (posttext) môže vzniknúť na podklade už skôr vytvoreného diela, môže byť jeho paródiou alebo prepisom (Jaroslav Vostrý – pod menom Dagmar Drašarová – prepísal pre bratislavské Štúdio Novej Scény Goetheovu hru Clavijo v roku 1976; Milan Lasica a Július Satinský vo svojej hre Náš priateľ René voľne nadväzujú na román J. I. Bajzu René mládenca príhody a skúsenosti). Do tkaniva posttextu môžu byť vkomponované aj citácie či kvázicitácie z pretextu alebo pretextov (Pavel Vilikovský tento spôsob uplatnil v diele Večne je zelený..., v ktorom vychádza z reportáže Egona Erwina Kischu z roku 1924 Pád šéfa generálneho štábu Redla, ale v rámci posttextu použil citácie zo 16-tich kníh rozličnej, zväčša vedeckej či kvázi-vedeckej proveniencie – pramene na konci „príbehu“ aj uvádza);

2. Niekedy je pre posttext východiskom, ale aj cieľom narážky realita, odkaz má mimotextový „obsah“ (vo filme E. Klosa a J. Kadára z roku 1965 Obchod na korze J. Króner imituje gestikuláciu a rečnícky prejav Adolfa Hitlera; Pavel Vilikovský v texte Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch uvádza citácie z novín, ktoré potom rozprávač parodicky komentuje).

3. Autoreferencia je v literatúre montáž vlastného, skôr vzniknutého textu či jeho časti do posttextu. Uplatňuje to Dušan Mitana v románe Hľadanie strateného autora (1991), kde jednak sám autor je aj postavou románu, jednak jeho poviedka Ihla z knihy Nočné správy (1976) sa stáva súčasťou románu (introdukcie). Niekedy aj časti samotného textu môžu byť podkladom pre komentár či úvahu, ale aj prepis (L. Grendel, L. Vaculík). Aj samotný román môže byť o románe, autor sa môže postaviť už ke skôr napísaným časťami diela (A. Gide: Faľšovatelia peňazí, šťastí aj. román U. Eca Meno ruže).<sup>20</sup>

Záverom možno stručne zosumarizovať naše úvahy o intertextualite v súčasnom umení. Ukazuje sa, že tento postup existoval aj v predchádzajúcich obdobiach, veď okrem Cervantesa by sa dali uviesť aj mená ďalších autorov (Henry Fielding, napokon aj väčšina renesančných autorov), ktorí zámerne vkomponovali do svojich diel citácie či kvázicitácie alebo aspoň parodizáciu štýlu iných textov. V súčasnom umení sa však pastiš a palimpsestovosť stali legálnymi, ba až požadovanými umeleckými postupmi a prostriedkami pre vytvorenie hodnotného, dobovej umeleckej norme zodpovedajúceho literárneho (umeleckého) textu. To však neznamená, že možno vylúčiť vznik dobrého, esteticky kvalitného umeleckého diela aj bez použitia citácií a alúzií.

19 Gadamer, H. G.: A szép aktualitása, Budapest 1994, s. 38n.

20 Hodrová, D.: Román jako otevřené dílo (Poetika románu Umberta Eca Iméno rúže), Estetika 1989, 1, s. 41.