

Svatava URBANOVÁ
Ostrava

Transfigurace literárních žánrů aneb *Don Quijote* v interakci

Zabývat se proměnami literárních žánrů neznamena, že se musíme soustředit jen na genologické, poetologické problémy, že budeme věnovat pozornost literární modelovosti a rozvádět ji v koncepci historické poetiky. Nemusíme usilovat o shrnutí vývoje literárních druhů a žánrů, uvažovat o současném stavu genologického systému, ostatně v posledních desetiletích literární vědou značně zpochybňovaného. Uvažovat o české nebo světové literatuře v interakci, nás ovšem může motivovat k tomu, že si budeme více všimnout některých literárních útvarů a žánrů v souvislosti s modely různých komunikačních situací. Je totiž možné soustředit se pouze na funkční a komunikačních okruhy žánrů, třebaže současnost se vyznačuje stíráním žánrových hranic a vznikem nových útvarů, a to pod vlivem nejen publicistickým, ale přímo masmediálním. Ani tento jev však není ničím novým, stejně jako není novinkou „rekonstrukce genologického systému a cesta k intertextům” (odkazují tím na studii Ludvíka Štěpána 2000, s. 83–93). Jsme svědky mnohočetného proměňování děl původně vzniklých v jiných kontextech a s jiným posláním a jejich vstupování do dalších komunikačních okruhů se stává až nepřehledné. V literatuře pro děti a mládež, kterou se systematicky zabývám, dochází desítky let k četným transpozicím, k novým zpracováním, která jsou mnohdy metatextovým navazováním na originál, stávají se jeho volným pokračováním či reflexí. V minulosti se ovšem spíše mluvilo o adaptacích a jednalo se o nižší stupně transpozice, tj. docházelo k novým zpracováním, která tematicky a kompozičně zachovávala původní osnovu a ideový základ pretextu. V posledních letech s čet-

ností dochází spíše k žánrovým transgresím, v nichž se postupuje volně, s řadou aluzí, citací a kvazicitací, které nemusí mít vazbu na obecně známé texty. Například vznikají vnitřně strukturované knihy a texty, v nichž dochází k různorodému prostupování realistické a fantazijní roviny s inspirací a filiací masmediálního charakteru. Literární a výtvarné postupy vytvářejí žánrově specifické útvary, které jsou intersémiotickou kombinací slova a obrazu a teprve pro ně nalézáme přesnější pojmenování.

Vnímatel je ovlivňován řadou faktorů mimoliterárního charakteru. Například:

1. Typem vydání (edicí, funkcí, formátem, stránkovou manipulací, typografií apod.).
2. Jazykovým kódem, zvoleným komunikačním kódem psaným a ikonickým (ovlivněným třeba zákonitostmi spojenými s albem, ilustrovanou knihou, komiksem a podobně), které nutí sledovat vztah textu a obrazu.
3. Vnímatel je ovlivněn způsobem narace: jsme svědky transfigurace komunikačního aktu, dochází k převádění z literární, čtenářské pozice do mimoliterární, posluchačské, divácké pozice. Přitom velkou a aktuální otázkou se stávají žánry fantastiky, zázraku, sci-fi, postavení alternativních perspektiv atd.
4. Důležitá je podoba diskursu. Pozornost se věnuje specifickému hledání diskursu kulturního, antropologického, ideologického, socializačního, uměleckého (Escarpit, Vagné-Lebas 1988).

Vše je otevřené a zároveň komplexně probíhající uvnitř a ve vztazích, které lze jen obtížně vydělovat. Nejednou je složité rozpoznat, zda se jedná o podobu transpozice nebo transgrese směrem k ludické hře, k parodické a pastišové imitaci, satíře, ironii, travestii, karikatuře, k palimpsestu a podobně (Genette 1987). Evidentně však sílí recepční kontaktovost, posilují se postupy vytvářející efekt přímé, na textové situaci nezávazné komunikace, která vzbuzuje dojem živé skutečnosti bez zprostředkující úlohy modelového komunikátu.

Vraťme se k problému recepčního rozšíření a uveďme příklady posunů, k nimž docházelo a dochází na díle známém v kulturním

kolektivním oběhu. Motivací se stává také to, že od jeho prvního vydání právě uplynulo čtyři sta let. Jedná se o Cervantesův román *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* (1605). Koluje ve světě ve stovkách překladů a adaptací¹, v dramatických, filmových a zvukových podobách², dnes dokonce v obrázkovém nebo komiksovém podání pro malé děti. Zásadně se proměňuje vztah k dnes již kánonickému literárnímu dílu, jak každá nová generace vnímatelů začíná na vyšším stupni recepční zkušenosti a jak třeba dnešní dítě může dosáhnout někdejší moudrosti dospělého, přičemž si přivlastňuje starší text pro dospělé tím spíše, že klasický způsob je uprostřed současných náročných literárních metod relativně přístupnější (Mathauser 1999, s. 16).

Cervantesovo vyprávění o Donu Quijotovi tvoří základ moderního románu, z něhož se trvale odvozují další modely a varianty, jež spolu žijí a tvoří pnutí mezi známým, dnes již tradovaným, kánonickým dílem a nově utvářenými formami. Příběhy Dona Quijota, které se vymezovaly vůči dobrodružným rytířským románům a oblíbeným pastýřským a sentimentálním románům, bohatýrským zpěvům a románům, představují syntézu tradičního španělského realismu s realismem renesančním a zřejmě vznikaly ze snahy odklonit se od konvencí, navázat na díla typu Celestana, Lazarillo z Tormesu a Dialogy Juana de Valdés a zároveň je nenapodobovat. Dnes se vyprávěné příběhy pojímají jako životní filozofie, obraz podvojnosti, syntéza prožitků a poznání. Méně uvažujeme v duchu Cervantesovy umělecké dobro-

¹ Román byl v českých zemích znám od roku 1612 v anglickém, francouzském, německém a italském překladu. První přímý překlad ze španělštiny byl připraven Josefem Bohuslavem Pichlem v roce 1866 (*Don Quijote*). Největší ohlasy v podobě reedice zaznamenaly překlady Václava Černého *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* (1931, 1947, 1966) a ostravského romanisty Zdeňka Šmída (1952, 1955, 1982). Pro další výklad je však důležité upozornit také na překlad Huga Kosterky (1924, 1931), protože z něj čerpal při tvorbě adaptace pro mládež Jaromír John.

² Donquijotovská látka se stala inspirací v české dramatické tvorbě Viktora Dyky *Zmoudření Dona Quijota* (1924), Františka Kožíka (*Don Quijote přichází*, 1941, prem. 1946), Antonína Přídala (*Komedie s Quijotem*, 1983).

družnosti. Jeho pozice vůči četbě bez ustání, od setmění do úsvitu a celé dny, vztah k pretextům, pamfletům, paskvilům a různým typům travestií. Je jasné, že v době vzniku se Cervantesovi zřejmě jednalo o široce založenou analýzu nejrozmanitějších společenských problémů, ale zároveň šlo o boření klasických uměleckých konvencí a nekončící cestu k významům. Tím, že román byl jakoby pro nešpanělský umělecký svět znovu objeven po stovce let, v širším českém čtenářském kontextu vlastně až v 19. století, oceňovaly se v něm jiné kvality³. Někdy byly jeho významy redukovány, jindy se Don Quijote stal pouhým symbolickým emblémem s odkazem na „bláznovství“ počínání a marný „boj s větrnými mlýny“.

Příběhy *Dona Quijota* zpracované třeba do podoby dramatické jsou vlastně formou recepční konkretizace. V nich jsou v různé míře uplatňovány postupy synkreze, syntézy, inspirace, překladu, jsme v nich svědky dalších interakcí (Mathauser 1984). Je příznačné, že v případě recepce *Dona Quijota* se postupem času vytrácí aktuálnost dobové výpovědi (přesnost místa, krajiny, dobových zvyklostí, typů lidí a stylu života) a na významnosti nabývá metaforičnost, vytrácí se zábavná dobrodružnost a je posílena patina dějinnosti. Ta se stává příznaková, stává se oživujícím prvkem. Historizující rovina například působí podstatně více na generaci, jež právě nabývá recepční zkušenosti fikčních světů.

Také překlady slavného románu svědčí o modifikování obsahu. Například v českém kontextu docházelo k asimilacím přeložených textů s formami folklorními a paraliterárními. V překladech Václava Černého nebo třeba u Zdeňka Šmída se nevyskytuje tolik přísloví jako v adaptaci pro mládež Jaromíra Johna, kde nabývají na dalších významech. Přijetí překladů a adaptace *Dona Quijota* jsou tak trochu ukázkou recepce světové literatury, souvisejí se vztahem k románu, s již existujícími domácími tradicemi, ale jsou také zdrojem konfliktů mezi systémy kodexů, norem a modelů, pravidel a opatření, která bychom

³ V tomto duchu jsou podnětné úvahy polských badatelů: Balcerzan 1972, Nycz 1995.

zjednodušeně mohli charakterizovat jako tradovaná. Jsou v nich obsaženy také antiliterární receptivní dozvuky, vytvářející rozestup mezi výrazem a významem, ale mnohdy také uvolňující kreativní percepční energii. Uveďme příklad z oblasti kritické recepce v podobě Kunderovy esejistiky.

Cervantesův román o Donu Quijotovi inspiroval Milana Kunderu několikrát. V roce 1983 mu věnoval citovanou esej v „Le Nouvel Observateur” pod názvem *A co když nás román opustí?*, která se stala první částí knihy *Umění románu* (v roce 1986 vydané v nakladatelství Gallimard). K českému čtenáři neznalému jazyků se však dostala až v roce 2001 zásluhou brněnského literárního časopisu „Host” a nyní vychází samostatně v drobné publikaci se známým názvem *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. V posledním knižně vydaném souboru esejů o světovém románu s názvem *Opona* (2005)⁴ je román citován mnohokrát a tvoří součást řady „velkého” kontextu moderního románu, který sahá od Rabelaise, Cervantese, Diderota, Sterna, Tolstého přes Musila, Brocha, Kafku, Haška, Gombrowicze až ke Garcíu Márquezi.

Milan Kundera je evidentně jeden ze zasvěcených čtenářů Cervantesova světově proslulého románu, pro něhož pouť rytíře Dona Quijota představuje „oponu tkanou z legend, zakrývající svět”, který „otevřel svět v komické nahotě své prózy” a otevřel tak cestu moderního románu (Kundera 2005b). V jiné Kunderově eseji (*Zneuznávané dědictví Cervantesovo*) stojí:

Když Bůh opouštěl místo, odkud řídil univerzum a jeho řád hodnot, odkud odděloval dobré od zlého a dodával smysl každé věci, Don Quijote vyšel z domova a nebyl s to poznat svět. Za nepřítomnosti nejvyššího Soudce se totiž svět náhle objevil v celé své zrádné mnohoznačnosti, jediná boží Pravda se rozpadla na sta relativních pravd, o které se lidé podíleli. Takto se narodil Novověk a s ním román, jeho obraz a model (Kundera 2005c, s. 13).

⁴ Záměrně budeme citovat z překladu do španělštiny, protože není bez zajímavosti, jak rodilí Španělé přijímají francouzsky psané eseje (Kundera 2005a).

Kundera připomíná, kolikrát se již mluvilo o konci románu. Zánik podle něj věštili futuristé, surrealisté, vlastně všechny avantgardy. Román měl ztroskotat na silnici pokroku ve prospěch radikálně nové budoucnosti, ve prospěch umění, které se nebude podobat ničemu, měl podlehnout publicistice a dokumentaristice. Připomeňme v meziválečném období Kischovo uvažování a provokativní otázku a odpověď „Román? Ne reportáž!”.

Čím to je, že tomu tak není? Vraťme se k některým skutečnostem a zopakujme je, i když poněkud nesouvisle a účelově, a to ve vztahu k funkčním proměnám a k nově vznikajícím komunikačním situacím.

V době svého vzniku Cervantesův román především provokoval. Jak jsme již uvedli, autor v něm parodoval tehdy výsostně oblíbené rytířské romány a dojmavé pastorální scény, příznačné pro renesanční Evropu. Úspěšnost forem se stvrzovala v dalších staletích (v osvícenství a romantismu – vzpomeňme na tvorbu v začátcích českého národního obrození), avšak pronikání prvků a deformovaných žánrových forem do literatury ztrácelo na své účinnosti. Na Cervantesově románu se neoceňovala transgrese směřovaná k žánrové ironii a parodii, ale autorova schopnost dramaticky zachytit střetání dvojího postoje ke světu, starého a nového. Upoutávala představa hodnot zlatého věku a doby ještě starší, která tvoří součást vnitřního světa jeho hrdiny, je jiného řádu než okolní svět. Don Quijote, ústřední postava románu, se vymyká praktickým vztahům a jsou mu cizí hmotné zájmy. Je postavou uvnitř románu a zároveň mluví ke komusi mimo román. Tento formální postup autora při kompozici díla a vztah čtenáře k výslednému textu však nebyl recipienty, mezi něž patří adaptátoři, pochopen a rozvinut.

Za nové a inspirující v Cervantesově umění spatřuje Kundera schopnost románu více porozumět vlastnímu životu. Uvádí jako příklad epizodu, v níž Don Quijote vysvětluje Sanchovi, že Homér a Vergilius nelíčí lidi, jací byli, ale jací by měli být, aby si zachovali lidskost a ctnosti. Románoví hrdinové *Dona Quijota* nevyžadují, aby byli obdivováni. Pouze chtějí, aby jim bylo rozuměno, třebaže jsou zcela odlišní. Hrdinové slavných epopejí musí zvítězit a usilují o to, aby si

do posledního dechu uchovali svou velikost. Don Quijote zvítězí bez grandióznosti, protože lidský život je již takový: jsou to odchylky z cest a četné porážky. Tou poslední, nenapravitelnou – je život, a tou největší je nevěnovat životu pozornost a neporozumět mu. Můžeme dodat, že postava Dona Quijota se stává prototypem, literárním modelem moderní literatury právě proto, že je v něm přítomna jak ironie vztahující se k rytířským ctnostem, tak potřebou vyrovnávat se s pastorálním žánrem. Dohromady je to vzpoura vůči jednoznačnosti, vůči prosazování jediného nebo dominujícího recepčního úhlu pohledu. Již v Cervantesově šestidílném románu *Galatea* se setkáváme s několikaletým pohledem. Farář se ptá lazebníka, který drží v rukou Cervantesův vymyšlený román, že se musí čekat na další díl, v němž se snad Cervantes polepší a dosáhne pro celé dílo přízně. Podobně jako je zapotřebí tvůrčí invence, je nutná pluralitní recepce díla, je zde přítomna rovina totožnosti lidí v pluralitě životních forem (Housková 1998, s. 169–176), funkční proměna na základě různých recepčních zkušeností.

Cervantesem vytvořená textová situace dovolila volně rozvinout různé varianty recepce, které se stávají konglomerátem. Ty mohou být vnímány v uzavřeném systému (aktualizují se staré modelové situace), v otevřeném komunikačním systému, kdy se boří klasické žánrové kánony nebo není upřednostněna žádná z hotových žánrových forem a převažuje intertextuální a palimpsestové psaní navíc ovlivněné strukturami publicistických a paraliterárních žánrů (například vědeckou prací). Nově texty odkazující na Cervantese vznikají jakoby ve vztahu k jiným textům nebo k vyprávěným příběhům, přitom mají ontologický i gnozeologický základ, váží se k dalšímu opět jakoby existujícímu pretextu a posttextu. Vzpomeňme dále na to, jak v předmluvě vyzývá přítel autora (Cervantese), aby napodobil knihy, které již byly napsány a čím věrněji je napodobí, tím lepší bude jeho kniha, tím větší úspěch zažije.

Cervantesův postup, který je dnes vnímán koherentně, kdysi překračoval dobová literární pravidla. Proces selektivní koherence totiž vždy s sebou nese změnu obrazu v jednotné hierarchizaci děl podle

artikulovaných idejí, rozdílných modelových typů diskursů, literárních systémů (včetně žánrového), vzniká z koexistence kánonů, vlivů, vztahů a penetracemi jednoho v druhém.

Vraťme se k receptivní složce literárních druhů, k proměnám, které podle Zdeňka Mathausera vnímáme jako *synkrezi*, *syntézu*, *inspiraci*, *překlad a přesah*. V recepci románu o Donu Quijotovi dochází k žánrové *synkrezi* například tam, kde je u uměleckých druhů zachována časová a významová koexistence. Je jím např. čtení románu na pokračování v rozhlasovém podání, kdy do vnímání textu sice vstupuje více prvků (třeba hudební podkres, hercův hlas, režie), avšak základ tvoří původní textura románu. Žánrově sice může vzniknout rozhlasová hra, rozhlasová inscenace, kterou vnímáme jako dramatický umělec-ký druh, avšak zpravidla se z hlediska funkčnosti zpřístupňuje významově složitě dílo recepčně méně náročnou metodou.

Pojmem *inspiration* míníme ovlivnění jednoho druhu či žánru jiným. Zůstaneme-li u Dona Quijota a jeho zjevu, jsou to nesčetné obrazy a sochy v některých rysech shodné (suché tělo, vpadlé tváře, kopí na stojanu, starodávný štít, hubený koník atd.), přitom to další je již recepce tzv. quijotismu, který zahrnuje kombinaci svobodomyšlnosti, úsměvného bláznovství, trpkosti a složitosti života. Z našich umělců jsou nepřekonané třeba ilustrace Františka Tichého, který doprovodil knižní vydání adaptace pro mládež Jaromíra Johna. Korepondují s vnějším popisem, jak ho známe ze Cervantesova románu o Alonsi Quijanovi, manchském hidalgo, ale jsou navíc interpretací slavné postavy (typické je například rytířovo vzprímené držení těla). Každé umělecké dílo se může stát inspirací díla jiného druhu, nebo naopak zůstává v zajetí recepčního stereotypu. V Kunderově *Oponě*, v oněch esejích o sedmi částech, v esejích o umění románu, se Cervantesův román považuje za základ dějin moderního románu, za dílo, které trhlo oponou a „svět se otevřel před bludným rytířem“ v celé komické nahotě..., neboť právě roztržením opony předinterpretace Cervantes otevřel cestu novému umění.

Odlišné od synkreze, syntézy, inspirace a přechodů jsou *překlady* a *literární adaptace*. Nejsou jevem z celostního pomezí dvou literár-

ních druhů (překlady Inou k jedinečnému vzoru), spíše se stávají vážnými transpozicemi, které slouží k aktivizaci estetické funkce textu v procesu čtenářské recepce. Vynikající překlady ostravského spisovatele Zdeňka Šmída z roku 1952, 1955 a 1985 ponechám hispanistům, i když by zasloužily pozornost a soustředíme svou pozornost na nejznámější českou literární adaptaci pro mládež, na zpracování Jaromíra Johna s názvem *Příběhy Dona Quijota* (1940). Představují samostatný typ uměleckého díla, v němž se kombinuje metoda literární adaptace obsahové (úpravy příběhů vzhledem k čtenářské vyspělosti a životní zkušenosti) a adaptace žánrové (přihlíží ke kulturnímu a jazykovému kontextu, ke společenské, dobové a literární determinovanosti žánrů formované vlivem meziválečné avantgardy; Housková 1998, s. 169–176). Johnova adaptace má značné *přesahy*. Jedná se o svébytný postup, o umělecky opodstatněné zprostředkování myšlenkových, etických a estetických hodnot. Tvůrčí přístup k látce je dán už samotným zřetelně nenahodilým výběrem, úctou k originálnímu textu, odbornou fundovaností a osobitým jazykovým i stylistickým projevem. John chtěl pochopit více než příběhy, i když celou adaptaci takto nazývá. Jako jeden z mála usiloval o pochopení podstaty španělství. Proto čerpal nejen z překladu, ale snažil se proniknout do Cervantesova života, do jeho doby, do literárního a filozofického kontextu. Činil tak třeba prostřednictvím filozofických esejů jednoho z nejvýraznějších představitelů Generace 1898 Miguela de Unamuna (*život Dona Quijota a Sancha*, 1905). U Johna nejde o pouhou čtivou evokaci příběhů z dnes již kanonického literárního díla, ale stává se interpretací dvojího pohybu, výpovědí o hodnotách lidského života (o dobrotě, pomoci a lásce) a o etických principech nadčasové platnosti, o širší realitě, než je aktuálně přítomná a hodnotová skutečnost. John umělecky zpřístupňuje světové dílo čtenářům, dětským i dospělým, nepoučeným i poučeným. Může být inspirující nejen pro další umělce, pro mediátory (učitele, knihovníky), ale v hodnotících parametrech tohoto literárního typu se stává adaptačním modelem inspirativního charakteru.

V čem je možno spatřovat zmíněný přesah hodný odborných analýz? John zhustil rozsáhlý román do čtyřiceti čtyř kapitol, bravurně postihl marnivost utopické snahy Dona Quijota uskutečnit v životě to, co vyčetl v dobrodružných rytířských románech. V *Příbězích Dona Quijota* se relativizuje jak nutnost realistické předlohy, tak se zesměšňuje bláznivá snaha podřídít mnohotvárný život představám evokovaných jediným typem četby. Navíc je tato literatura ironizovaná další komunikační rovinou. Don Quijot a Sancho Panza slyší napsaný příběh o sebou samých a uvědomují si, že jakožto literární postavy se stávají něčím víc. Představa, že by někdo vyprávěl příběhy o jejich činech, v nich vzbudí touhu pokračovat ve svých cestách.

Podle badatelky v oblasti iberoamerické literatury Anny Houskové se mnohokrát přejímá a radikalizuje „vnitřní kód“ románu o Donu Quijotovi. Stačí připomenout román paraquajského spisovatele Augusto Roa Bastose *Já nejvyšší* (1974), v němž hrdina vystupuje jako temný dvojník Dona Quijota, nebo Borgesovu povídku s názvem *Autor Quijota Pierre Medard* (1939). V ní se francouzský spisovatel rozhodne napsat dílo, v němž se text slovo od slova shoduje se Cervantesovým⁵. Dnes již kultovní argentinský romanopisec, básník a esejista Jorge Luis Borges, jehož úvahy o cyklickém opakování textových segmentů vycházejí z teorie, že je možné předlohy (pretexty) posunout do jiné významové polohy⁶, rozpracoval Cervantesův nápad vydávat příběh o Donu Quijotovi za pouhý překlad z arabštiny do kastilštiny a převedl jej do další polohy. První část poměrně krátké povídky tvoří soupis Medardových naprosto nesourodých vědeckých prací a v druhé části je věnovaná pozornost jeho nedokončenému geniálnímu dílu – přesné kopii deváté a třicáté osmé kapitoly Cervantesova románu a zlomku dvacáté druhé kapitoly. V Borgesově podání není rozhodující originalita, kompoziční a tematická výstavba, ukončenost příběhu, ale posunutí textu do jiné významové polohy, do jiné komunikační a funkční situace. Není divu, že dnes povídka představuje

⁵ Naposled vydanou v knižním souboru *Nesmrtelnost* (Praha 1999).

⁶ Problematikou se zabývá také Žilka (2000, s. 66–69).

typické postmoderní vyprávění, které do sebe vstřebalo Cervantesovy nekonečné významové konotace.

Po přečtení Kunderových esejů o sedmi částech s názvem *Opona* zjistíme, že autorovy návraty k Cervantesovu románu, který považuje za zvláštní druh životního poznání a nikoli jen za pouhý literární žánr, jsou vlastně mezižánrovým diskursem. V subkapitolách *Opony* je možné ovšem vysledovat Kunderovu odbornou genologickou poučenost, i když není tak explicitně vyjádřena jako ve zmínkách o Mukařovského strukturalismu. V esejích nalezneme dozvuky Schellingova topologické pojmání literárních druhů a žánrů, fenomenologické hledisko Staigerovo, odkazuje se na výklad povahy románu který – na rozdíl od eposu – představuje syntézu žánrů, jež jsou zároveň v románu ironizovány. Nejen to. Oprávněnost existence umění románu spatřuje Kundera ve schopnosti zachytit každodennost, trivialitu, zábavu, mnohotvárnost autorských setkávání. Podle něj v románech se nejedná jen o odrazy dějin, o filozofické zrcadlení, zkoušky existence nebo mimořádnosti, ale také o reflexe tělesnosti (lidskosti jako takové). Je v nich připomenuta „bachtinovská” koncepce dialogická, kdy každým jeho hlasem slyšíme hlasy jiné, celé mnohohlasí, s jeho neustálým dialogem vzájemným i dialogem postav s autorem a se čtenářem.

Literatura

- Balcerzan E., 1972, *Przez znaki* Poznań.
- Bischofová J., 2005, *Zamyšlení nad adaptacemi v literatuře pro děti a mládež*, [in:] *Cesty současné literatury pro děti a mládež*. Brno: Edice Ladění.
- Escarpit D., Vagné-Lebas M., 1988, *La littérature d'enfance et de jeunesse. Etat des lieux*. Paris: Hachette.
- Genette G., 1987, *Théorie des genres*. Paris: Seuil.
- Housková A., 1998, *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst.
- Kundera M., 2005a, *El Telón. Ensayo en siete partes*, přel. Beatriz de Moura. Barcelona: TusQuets.
- Kundera M., 2005b, *Le rideau. Essai en sept parties*. Paris: Gallimard.

- Kundera M., 2005c, *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis.
- Mathauser Z., 1984, *K intersemiotické problematice uměleckých druhů*, [in:] *Uměnovědné studie. K problematice struktur ve společenských vědách*. Praha.
- Mathauser Z., 1999, *Epika v průsečíku časových dimenzí*, [in:] *Druhový a žánrový kontext v epice pro děti a mládež*. Prešov: Náuka.
- Nycz R., 1995, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Štěpán L., 2000, *Rekonstrukce genologického systému a cesta k intertextům*, [in:] *Literární věda na prahu 21. století. Nauka o literaturze u prahu XXI stulecia*. Opava: Slezská univerzita, s. 83–93.
- Žilka T., 2000, *Postmoderná semiotika textu*. Nitra: Univerzita Konstantina Filozofa.