

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Intertextualita ve filmu Zelig (W. Allen 1983)
podle Gérarda Genetta**

Alžběta Pečivová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Uměnovědná studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Intertextualita filmu Zelig (1983) vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne

.....

Podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za jeho pomoc a vedení při psaní této bakalářské práce a jeho cenné rady.

Obsah

Úvod.....	5
1. Literatura o intertextualitě filmu Zelig.....	6
1.1 Díla vydaná v českém a slovenském jazyce.....	6
1.2 Cizojazyčná díla	7
2. Vyhodnocení teoretické literatury	12
3. Gérard Genette a jeho koncept transtextuality	14
3.1 Intertextualita	14
3.1.1 Původ intertextuality a vybrané osobnosti zabývající se intertextuálními vztahy	14
3.1.2 Genettovo pojetí intertextuality.....	20
3.2 Paratextualita	20
3.3 Metatextualita.....	21
3.4 Architextualita	21
3.5 Hypertextualita	22
4. Metodologie	23
5. Vlastní analýza	25
5.1 Představení filmů.....	25
5.2. Intertextualita	28
5.3. Paratextualita.....	35
5.4 Metatextualita.....	37
5.5 Architextualita	40
5.6 Hypertextualita	40
Závěr.....	46
Seznam pramenů a literatury	48
Seznam obrázků	50

Úvod

Režisér, scénárista, herec, spisovatel a dramatik Woody Allen patří mezi nejvýznamnější filmové tvůrce od 60. let do současnosti, o čemž svědčí nejen počet děl, ale i mnohá ocenění. Jeho díla provází specifický humor, založený na parodii a citacích jiných filmů, či událostí ve světě. Allenův film *Zelig* obsahuje množství parodických situací a dobových citací, jež můžeme chápat jako intertextuální odkazy, tudíž lze jmenovaný snímek označit jako intertextový.

Cílem této práce je identifikace a dešifrování intertextuálních prvků, obsažených ve filmu, pomocí aplikace Genettovy teorie transtextuality na film. Analýza se soustřeďuje na jednotlivé kategorie zvolené teorie v rámci *Zeliga*, následně určuje dominantní typ transtextuality. Analýza vychází z dosavadních publikovaných studií o filmu *Zelig*, které jsou věnované intertextualitě a snaží se postihnout její komplexnost.

1. Literatura o intertextualitě filmu *Zelig*

1.1 Díla vydaná v českém a slovenském jazyce

Publikace vydané v českém jazyce se zabývají životem Woodyho Allena, nebo jeho tvorbou obecně. Intertextovost jeho filmů (rovněž konkrétně *Zeliga*) nezmiňují vůbec, či jen okrajově. Příkladem jsou knihy *Woody Allen* od Michaela Žantovského i *Woody o Allenovi* Stiga Björkmana.

Další informace o Allenově tvorbě obsahují články v populárních, filmově orientovaných periodících (*Premiere*¹ a *Cinema*²). Ve většině případů se však jedná jen o nepodstatné zmínění intertextovosti filmu *Zelig*. Primárním obsahem uvedených měsíčníků jsou recenze filmů, zmínky o celkové Allenově filmografii, či intertextovosti ve filmech.

Na Slovensku se intertextualitou ve filmech Woodyho Allena zabývají kolegyně z Univerzity Komenského v Bratislavě – Daniela Glavaničová a Alžbeta Kuchtová ve stati *Metajazyk a intertextualita vo filmoch Woodyho Allena*.³ Nepojednávají pouze o *Zeligu*, nicméně vzhledem k intertextovým odkazům ve snímku jej zmiňují. Autorky ve své práci vycházejí z Gérarda Genetta a jeho členění intertextuality, také z článku *Les références cinéphiliques chez Woody Allen: construire une oeuvre sur la base de l'intertextualité* Denise Fortina.⁴ Glavaničová a Kuchtová se inspiroují jeho příklady, zároveň publikují své poznatky. Intertextualitu zkoumají z hlediska přímých a nepřímých referencí (inspirace Fortinem), aluze, autobiografických odkazů, metajazyka a metafikce. Ke každému ze jmenovaných hledisek uvádějí příklady z Allenovy tvorby. Zároveň tvrdí, že charakteristickým rysem jeho filmů je ironie spolu s parodií, patřící mezi časté projevy intertextuality. Glavaničová a Kuchtová prozkoumaly Allenovu filmografii z hlediska přímých referencí, nicméně do této oblasti *Zelig* nezapadá. Další oblastí zkoumání jsou

1 *Premiere*. Praha: Hachette Filipacchi, 2000, no. 7-8.; 2004, no. 6. ISSN 1212-8899

2 *Cinema*. Praha: Slavonia Press, 1992, no. 9; 1994, no. 6; 2005, no. 4. ISSN 1210-132X

3 GLAVANIČOVÁ, Daniela a KUČTOVÁ, Alžbeta. *Metajazyk a intertextualita vo filmoch Woodyho Allena* [online]. s. 1-18. [cit. z 08.03.2020] Dostupné z

https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kfdf/SVOK/Glavanicova_Kuchtova_-_Allen.pdf

4 Fortin vychází také z Gérarda Genetta, konkrétně z jeho teorie transtextuality. Ve článku se věnuje tvorbě Allena obecně a ve zkratce analyzuje jeho filmovou tvorbu. O *Zeligu* se zmiňuje jen zřídka.

nepřímé reference, do nichž *Zelig* patří, vzhledem ke své formě fiktivního dokumentárního filmu. Rovněž spadá do kategorie aluzí, které jsou nepochybnou součástí filmu. V rámci metajazyka vychází autorky z knihy Patricie Waugh *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Glavaničová s Kuchtovou dělí metajazyk na dva případy, z nich častějším jsou tzv. „vnorené příběhy“,⁵ kam patří i *Zelig*, jehož součástí jsou archivní dobové záběry společně se *Zeligem*, z čehož je divák zmaten a považuje dokumentární materiál za pravý. Pro můj výzkum bude největším přínosem z práce Glavaničové s Kuchtovou specifikace aluzí v *Zeligovi*.

1.2 Cizojazyčná díla

V zahraničí, zvláště v Allenově rodné zemi, tedy ve Spojených státech, existuje spousta i publikací o *Zeligovi* mnohem více. Netýkají se pouze intertextuality filmu, studují například historickou recepci americké kinematografie – jako Janet Staiger v publikaci *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*.⁶ Kapitola této knihy – *Chameleon in the Film, Chameleons in the Audience; Or Where Is Parody? The Case of Zelig* se již jen dle názvu zabývá *Zeligem*. Staiger prohledala články a recenze týkající se *Zeliga* v amerických novinách. Celkově jich bylo třicet dva. Poté shrnuje obsah článků a z její práce se stává průzkum, jehož výsledky ve zmíněné kapitole prezentuje. Recenzenti považují za předmět *Zeliga* duševní zdraví či psychózu, bezvýznamnost (člověka), důkaz o existenci. Leonarda *Zeliga* označují moderním člověkem, nehrdinou; nejzajímavějším, dle mého názoru trefným, je přirovnání *Zeliga* k *Everymanovi*.⁷ Z hlediska mé práce jsou podstatné poznatky o citovaných či parodovaných filmech. V tomto ohledu recenzenti nejčastěji zmiňují film *Reds* Warrena Beattyho (1981), *Občan Kane* Orsona Wellese (1941),

5 GLAVANIČOVÁ, Daniela a KUČTOVÁ, Alžbeta. *Metajazyk a intertextualita vo filmoch Woodyho Allena* [online]. s. 14-15. [cit. z 08.03.2020] Dostupné z https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kfdf/SVOK/Glavanicova_Kuchtova_-_Allen.pdf

6 STAIGER, Janet. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992. ISBN 0-691-04797-9

7 *Everyman* – pozdně středověké anonymní anglické veršované drama, pojednávající o posledním dni (kteréhokoliv) člověka před smrtí. Drama je úvahou nad smrtelností lidské existence, díky níž člověk přehodnotí svůj život.

Sloní muž Davida Lynche (1980).⁸

Intertextovost filmu komentuje i Loes Nas ve stati *The 'unreel' in Woody Allen's Zelig*, uveřejněné v časopise *Literator*. Ve své práci se věnuje rozboru filmu *Zelig* v několika kategoriích, například z hlediska „historiographic metacinema”⁹ (analogie metafikce v literatuře), čili specifický způsob filmování, sdělující divákům, že sledují fikci. Popisuje počátek filmu, tedy jeho dokumentární formu, projevující se archivními filmovými záběry, rozhovory s očitými svědky apod. a jiné scény, navozující iluzi reality. Poukazuje na dvouhlasou parodii použitou na počátku filmu, zároveň tvrdí, že filmovou metaforou pro intertextualitu se stává Zeligův chameleonismus. Podstatným zdrojem informací pro mou práci je intertextuální přesah z filmu Warrena Beattyho *Reds* (1981), o kterém se Loes zmiňuje. Allen paroduje *Reds* použitím černobílé barvy, označující historickou pravdu. Také použil při natáčení hrubý zrnitý film, přidal škrábance, takže nový fiktivní záznam lze jen těžce rozpoznat od údajně autentických historických záběrů.¹⁰

Dana Knight v článku *Postmodernism – Between pastiche/parody and a nostalgia for the past*, zveřejněný v online magazínu *Ideas/Film*, ve svém eseji diskutuje o rozsahu postmoderního stylu, jehož prvky jsou pastiš, parodie a nostalgie po minulosti, objevující se v Allenově *Zeligovi* i v Lynchově filmu *Blue Velvet* (1986). Knight přebírá rozdíl mezi parodií a pastišem od Federica Jamesona. Oba žánry se projevují imitacemi i mimikami, parodie má důvod k výsměchu či satíře, lze v ní nalézt komický, kritický a polemický potenciál. Pastiš označuje Jameson jako „blank parody”¹¹ – tedy prázdnou parodii. Knight nazývá film *Zelig* pseudodokumentem¹², dále jako pastiš černobílého dokumentárního filmu z třicátých let, ovšem můžeme jej považovat také za parodii tradičního dokumentárního žánru. Upozorňuje, že zbrusu nové písně napsané pro film (*Leonard Lizard, Doin' the Chameleon*) jsou pastišem

⁸ STAIGER, Janet; Chameleon in the Film, Chameleons in the Audience. Or Where Is Parody? The Case of Zelig. In: *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992, s. 196-209. ISBN 0-691-04797-9

⁹ NAS, Loes. *The 'unreel' in Woody Allen's Zelig*. *Literator* [online]. Cape Town, Nov. 1992, s. 94. [cit. 08.03.2020] ISSN 0258-2 dostupné z <https://literator.org.za/index.php/literator/article/view/775/945>

¹⁰ Tamtéž, s. 93-100

¹¹ KNIGHT, Dana. *Postmodernism – Between pastiche/parody and a nostalgia for the past*. *Ideas/ Film* [online]. [cit. 08.03.2020] Dostupné na <https://ideasfilm.org/postmodern-cinema/>

¹² Kromě označení pseudodokument, používá také výraz mock document (mockument), tedy falešný dokument.

hudebních čísel, zcela v souladu se stylem jazzové éry. Dále poukazuje na scénu, kdy se Zelig objeví v okolí Adolfa Hitlera. Film dosahuje humoru, parodie a ironie, i takzvanou intertextualitou celebrit, definovanou jako situaci, kdy přítomnost filmu nebo televizní hvězdy, evokuje žánr či kulturní prostředí. V *Zeligovi* nalezneme tuto situaci při rozhovorech o muži chameleonu s osobnostmi – například Susan Sontag.¹³ V rámci svého výzkumu využijí informace o intertextualitě celebrit a zmínky o pasážích, obsahující intertextové odkazy.

Nejobsáhlejší publikací, zabývající se Allenovými filmy obecně, je *The Films of Woody Allen: Critical Essays*, editovaná Charlesem L. P. Siletem. Právě v této knize nalezneme několik prací o *Zeligovi* na jednom místě, například od Roberta Stama a Elly Shohat, jejichž stať bývá velmi často citována v ostatních článcích. Stam a Shohat poukazují na fakt, že se v *Zeligu* překrývají prameny dokumentu a fikce. Jeho dokumentární intertexty zahrnují:

- 1) televizní kompilační filmy, stejné jako ty, jenž se objevují ve filmu *Twentieth Century* (Howard Hawks) a v televizním seriálu *Victory at sea*. V Hawksově filmu se objevuje technika podobná *Zeligovi* (kdy se snaží vložit filmovou postavu na již existující záběry) označována jako blue – backing.
- 2) aktuality, zpravodajství – například parodované ve filmu *Občan Kane*
- 3) pamětníky, mluvící o událostech dané doby
- 4) současné tradice televizních reportáží
- 5) rychlé portréty neznámých v televizním zpravodajství; například anonymní atentátník se rychle stane notoricky známým, producenti se spoléhají na spěšně shromážděné materiály – jako rodinná alba apod.

V hlavním intertextovém rámci falešného dokumentu, vzdává Allen ironický hold klasickým hollywoodským černobílým melodramatům. Dle Stama a Shoat cituje Allen v *Zeligovi* melodrama *The Changing Man (1935)*¹⁴, druhá citace se objevuje ve scénách z nacistického Německa, kdy se Zelig zjeví v dobových materiálech poblíž führera, tedy Adolfa Hitlera. Dále tvrdí, že *Zelig* svým vyšetřovacím stylem a více vypravěči, evokuje film *Občan Kane* Orsona Wellese, zároveň napodobuje film Warrena Beattyho *Reds*. V širším intertextuálním smyslu by se film nemusel

¹³ KNIGHT, Dana. *Postmodernism – Between pastiche/parody and a nostalgia for the past*. Ideas/ Film [online]. [cit. 08.03.2020] Dostupné na <https://ideasfilm.org/postmodern-cinema/>

¹⁴ Imaginární film natočený podle Zeligova příběhu a používaný (citovaný) ve filmu *Zelig*.

vztahovat pouze na tzv. „mennipean satire“, ¹⁵ ale také k renesančnímu porozumění světa, romantickou poezii apod. Stat' obsahuje poznatky nejen o parodii a intertextových odkazech na jiné filmy, ale také z pohledu literatury a židovství.¹⁶

Dalším zdrojem odborných článků o intertextualitě filmu *Zelig* je periodikum *Quarterly Review of Film and Video*. Nalezneme zde dvě statě, které obsahují film *Zelig* již v názvu. První – *Ethnic and Discursive Drag in Woody Allen's Zelig* od Ruth D. Johnston probírá převážně etnický přesah ve filmu, zároveň vysvětluje metafory. V prvních řádcích článku se dozvídáme, že Zeligův chameleonismus je metaforou pro různé modely etnické či rasové asimilace. Snímek nabízí široké spektrum etnik, do kterých se Leonard Zelig transformuje – Indián, Číňan, Mexičan, Afroameričan, Žid. Johnston dělí Zeligovy proměny (inspirována Shoat a Stagem) na horizontální chameleonismus, projevující se viditelnými fyzickými změnami – vzhled stereotypních etnických a rasových kulturních rysů. Horizontální chameleonismus zahrnuje i další, ne-etnické tělesné transformace, například když se Zelig stane tlustým. Druhým typem proměn jsou vertikální mimikry. Příkladem tohoto typu může být Zeligovo manželství s Eudorou Fletcher, pocházející z Filadelfie, indikuje Zeligovu kulturní a ideologickou asimilaci. Kromě etnického přesahu zmiňuje Johnston několik filmů, jenž jsou citovány či parodovány ve filmu *Zelig*. Prvně na poukazuje parodii snímku *The Jazz Singer* z roku 1927, dále tvrdí, že *Zelig* obsahuje scény z filmu *The Changing Man*. Přínosem pro mou práci jsou poznatky o filmech, které Allen v *Zeligu* paroduje.¹⁷

Druhým článkem, objevujícím se v *Quarterly Review of Film and Video*, je práce *Zelig According to Bakhtin* od Ruth Perlmutter. Perlmutter zkoumá snímek z hlediska Bachtinových teorií. Autorka tvrdí, že *Zeliga* můžeme označit jako typický příklad Bachtinova pohledu na sebekritickou parodii. Jak již bylo několikrát zmíněno, Allen paroduje film *Reds* Warrena Beattyho i snímek *The Changing Man*, což se

¹⁵ Satira užívaná v próze, která má délku a strukturu podobnou románu a je charakterizována napadením mentálních postojů spíše než konkrétními jednotlivci nebo entitami. Další rysy jsou různé formy parodie a mytologické burlesky, kritika mýtů zděděných z tradiční kultury, rapsodická příroda, roztříštěný příběh, kombinace mnoha různých cílů apod.

¹⁶ STAM, Robert a SHOHAT, Ella. *Zelig and Contemporary Theory: Meditation on the Cameleon Text*. In: SILET, L.P. Charles. *The Films of Woody Allen: Critical Essays*. Lanham: Scarecrow Press, 2006, s. 198-217 ISBN – 13: 978 – 0 – 8108 – 5739 - 0

¹⁷ JOHNSTON, Ruth D. *Ethnic and Discursive Drag in Woody Allen's Zelig*. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Routledge, 2007, vol. 24, s. 297-306. ISSN 1050-9208

v tomto článku jen potvrzuje. Kromě již jmenovaných, poukazuje Perlmutter na parodické zapletení *Zeliga* s dalším Allenovým filmem - *Stardust Memories* (1980). Kromě těch také *Zelig* paroduje tzv. pravdivé žánry, jako jsou dokumenty apod. Perlmutter shrnuje, že je *Zelig* příkladem parodického spojení mezi primárním filmovým textem a aluzí.¹⁸

¹⁸ PERLMUTTER, Ruth. Zelig According to Bakhtin. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Routledge, 1990, vol. 12, s. 37-47. ISSN: 1050-9208

2. Vyhodnocení teoretické literatury

Intertextualita se stala v druhé polovině dvacátého století jedním z klíčových pojmů literární vědy. Myšlenkovým otcem této teorie bývá označován Michail Bachtin. Jeho tezi rozvinula Julia Kristeva, která jako první použila výraz intertextualita. Intertextualitou se zabývá velké množství současných literárních teoretiků, avšak tato práce bude vycházet z teorie transtextuality Gérarda Genetta.

Počátky intertextuality můžeme zařadit již do období strukturalismu. První osobností, zabývající se intertextovými vztahy, bývá jmenován Ferdinand Saussure. Z jeho a Bachtinovy práce vychází Julia Kristeva, jenž je inspirací pro Genetta. Pohledy těchto jazykovědců na intertextuální vztahy, včetně Genettova konceptu transtextuality, jsou popsány v podkapitole Intertextualita.

O intertextualitě píše ve dvacátém a jednadvacátém století mnoho osobností. Z českého intelektuálního prostředí je pro mou práci přínosem stať Petra Mála *Teorie intertextu a literární kontexty filmu*¹⁹, zveřejněná v časopise *Illuminace*. Málek nás seznamuje se základy různých teorií intertextuality a jejich autory, nastiňuje prolínání či odporování si těchto teorií; zároveň uvádí příklady kontextů nejen ve filmu, ale i v hudbě.

Dalším přínosným zdrojem informací o projevech intertextuality, je článek Petra Mareše *Citát a aluze ve filmu*.²⁰ Mareš poukazuje na dva typické projevy intertextuality a uvádí jejich příklady přímo v jednotlivých filmech.

V časopise *Illuminace* nalezneme také práci *Film a teorie intertextuality*²¹ Michaila Jampolského. Jampolskij se zabývá dějinami filmu jako textového prvku, konkrétně ikonografií a ikonologií. Nastiňuje některé intertextuální teorie (mj. i Saussurův pojem anagram) a přidává praktické příklady. Často odkazuje na film *Občan Kane* a uvádí příklady intertextuality, jež mohou být příkladem pro zkoumání i v rámci *Zeliga*.

Ze zahraničních publikací, zabývajících se intertextualitou, má pro mou práci

¹⁹ MÁLEK, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. In: *Illuminace*. NFA: 1993, vol. 5, no. 2. ISSN 0862-397X

²⁰ MAREŠ, Petr. Citát a aluze ve filmu. In: *Illuminace*. NFA: 1997, vol. 9, no. 2. ISSN 0862-397X

²¹ JAMPOLSKIJ, Michail. Film a teorie intertextuality. In: *Illuminace*. NFA: 2000, vol. 12, no. 2. ISSN 0862-397X

největší přínos kniha *Intertextuality*²² Grahama Allena. Allen přináší chronologický přehled intertextuality od počátků až po feminismus a postmodernismus. Nastiňuje jednotlivé koncepty intertextuality vybraných jazykovědců, vyčleňuje jejich nejpodstatnější idey a srozumitelně je tlumočí. Jeho výklad začíná Saussurem, navazuje Bachtinem a Kristevou, přechází k Barthesovi, Genenettovi, Riffaterrovi a Bloomovi. Právě jeho náhled na Genettovy typy transtextuality je velkým přínosem pro mou práci, jelikož Genette se v *Palimpsestech* zabývá primárně hypertextualitou a jejími projevy, o ostatních typech se zmiňuje poměrně ve zkratce.

Intertextualitou se zaobírá spousta dalších odborníků, jak českých, tak i zahraničních; odvozují z teorií svých předchůdců vlastní koncepce intertextuálních vztahů, jež se mohou či nemusí od původních výrazně lišit. Jejich koncepty nejsou výchozí literaturou pro mou práci, tudíž se o nich zde nebudu zmiňovat. Podstatná jsou výše uvedená díla a literatura týkající se přímo *Zeliga*.

²² ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000. 238 s. ISBN 0-203-13103-7

3. Gérard Genette a jeho koncept transtextuality

Metodologickým východiskem této bakalářské práce jsem zvolila koncept transtextuality Gérarda Genetta. Gérard Genette byl francouzským literárním teoretikem, zároveň profesorem francouzské literatury na Pařížské univerzitě. Jeho tvorbu výrazně ovlivnil Roland Barthes, Claude Lévi - Strauss a směr strukturalismu.

V díle *Palimpsests: La littérature au second degré*²³ uvádí Genette nejpodrobnější koncept relací mezi texty. Transtextovost (celý komplex relací mezi texty) je nadřazenou kategorií, jež obsahuje vše, co text váže skrytým nebo zjevným způsobem k dalšímu textu. Rozlišuje pět typů transtextuálních vztahů: intertextualitu, paratextualitu, metatextualitu, architextualitu, hypertextualitu. Tyto transtextuální vztahy se velmi často vzájemně prolínají, tudíž je občas obtížné určit daný typ zmíněných vztahů.

3.1 Intertextualita

3.1.1 Původ intertextuality a vybrané osobnosti zabývající se intertextuálními vztahy

Intertextuálními vztahy se již před Genettem zabývala spousta jazykovědců. Mezi prvními bývá řazen strukturalista²⁴ Ferdinand Saussure, jenž je spojován s intertextualitou a zároveň považován za jednoho ze zakladatelů strukturalistické lingvistiky. Saussurova teorie anagramů sehrála významnou roli u vzniku teorie intertextuality.²⁵ Saussure vyvinul teorii jazyka, která lingvistiku vnímala jako strukturovaný systém prvků, pravidel a významů, které byly sociálně koncipovány. Jeho metodologie zavedla lingvistiku jako předmět vědeckého studia s širokými aplikacemi, které ovlivnily disciplíny jako antropologie, historie či literární kritika

²³ Vycházím z výtisku přeloženého do angličtiny: GENETTE, Gérard. *Palimpsest. Literature in the Second Degree*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997. 490 s. ISBN 0-8032-2168-1

²⁴ Strukturalismus = kritické, filozofické a kulturní hnutí, založené na saussurovských pojmech sémiologie. Od 50. let 20. století se snažil produkovat revoluční deskripce lidské kultury, z hlediska znakových systémů. Tento bod v historii literární teorie lze považovat za jeden z původů teorie intertextuality.

²⁵ JAMPOLSKIJ, Michail. Film a teorie intertextuality. In: *Illuminace*. NFA: 2000, vol. 12, no. 2, s. 13 ISSN 0862-397X

Ve svém nejvýznamnějším díle – *Kurs obecné lingvistiky*, si pokládá otázku, co je to lingvistické znamení. Zároveň vytvořil definici, ve které si lze znamení představit jako oboustrannou minci, kombinující libovolnou představu (o) věci (koncept) a její reálnou podobu, zvuk aj. (zvukový obraz). Příkladem může být slovo strom. Nepoužíváme jej k označení jakýchkoliv objektů stromům podobné, nýbrž k pojmenování jasně dané skutečnosti, jak strom vypadá.²⁶

Dalším literárním teoretikem, jenž ovlivnil jazykovědce při zkoumání intertextuality, je Rus Michail Bachtin. Z jeho *Estetiky slovesné tvorby*, do té doby relativně neznámého díla, vychází i autorka pojmu intertextualita – Julia Kristeva. Bachtinovi se připisuje autorství tzv. dialogismu; dialogičnost = „jak jazyk a umění, tak i společnost jsou určovány dvěma protikladnými tendencemi: monologickým utvrzováním autority a konsensu nebo dialogickými vztahy, chápanými jako jediná forma vztahu k člověku – osobnosti, která zachovává jeho svobodu a nezavršitelnost.“²⁷

Ve spojení s dvěma ruskými kritiky Pavlem N. Medveděvem a Valentinem N. Vološinovem vyvinul Bachtin alternativu k saussurské teorii jazyka. Tvrdili, že jazyk vzniká v sociálních situacích, je tedy spojen se specifickými sociálními prvky. Zdůraznili skutečnost, že jazyk používají jednotlivci v konkrétních sociálních kontextech. Jazyk, viděný ve své sociální dimenzi a dynamice, neustále odráží a transformuje třídní, institucionální, národní a skupinové zájmy.

Bachtinovo chápání Kristevina pojmu intertextualita, je tedy to, že člověk nemůže rozpoznat výrok ani psané dílo jen ve svém jedinečném smyslu; nesouvisící s předchozími a budoucími výroky nebo slovy. Žádný projev (promluva) ani slovo nejsou nezávislé. Všechny výroky závisí na jiných výpovědích. Žádný výrok sám o sobě není jedinečný. Všechny promluvy jsou protkány jinými, doplňujícími a protichůdnými hlasy.²⁸ „Podstatné pro nás je pak především to, že bachtinovská koncepce dialogičnosti si všímá zejména dialogu hlasů v hranicích jednotlivého textu či výpovědi, zatímco vztahy jednotlivých hlasů v textu k textům jiným (tedy vztahy, které jsou v centru pozornosti teorie intertextovosti) se v Bachtinových analýzách

²⁶ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000, s. 8-14. ISBN 0-203-13103-7

²⁷ MÁLEK, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. In: *Iluminace*. NFA: 1993, vol. 5, no. 2, s. 10-11. ISSN 0862-397X

²⁸ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000, s. 14-30. ISBN 0-203-13103-7

ukazují jako sekundární. Bachtinova teorie je, jak poznamenává M. Pfister, především intratextová a nikoli intertextová. Pro Bachtina nejsou rozhodující diachronické vztahy mezi textem starším a mladším, ale synchronní vztahy mezi výpovědí vlastní a cizí, již se nejčastěji rozumí slovo hrdinů.”²⁹

Za nejvýznamnější z osobností, zkoumající intertextuální vztahy, bývá považována Julia Kristeva. Byla členkou redakce poststrukturalistického avantgardního literárního časopisu *Tel Quel*. Mezi její kolegy patřili poststrukturalisté Jacques Derrida, Roland Barthes, Philippe Sollers a Michel Foucault.

Kristevu ovlivnila Saussurova i Baktinova práce a pokusila se zkombinovat jejich hlavní teorie. Je považována za autorku pojmu intertextualita, jelikož Saussure ani Bachtin tento pojem nepoužívali. Kristeva ve svých spisech napadala strukturalistickou sémiotiku, která prosazovala objektivitu jazyka a tvrdila, že mýty, ústní kulturní tradice, literární texty nebo jakýkoliv kulturní text lze vědecky analyzovat. Tento přístup však opomněl věnovat pozornost lidskému subjektu, provádějícímu projev (promluvu). Nezhledňuje také skutečnost, že význam může být dvojitý (nejednoznačný), plný historického významu. Všechny tyto aspekty, které nebere v úvahu strukturalistická sémiotika, jsou využívány v díle Kristevy, z něhož vychází její teorie intertextuality.

Kristeva zavedla nový způsob sémiotiky, který nazývá semianalýza. V tomto přístupu zdůrazňuje myšlenku, že texty jsou vždy ve stavu výroby a nejsou výrobky, které mají být rychle spotřebovány. Podle jejího názoru nejsou myšlenky prezentovány jako hotové konzumní výrobky, ale jsou podány způsobem, povzbuzujícím čtenáře, aby přišli s vlastní interpretací významu. Kristevina sémiotika produkce, rozmazává rozdíl mezi vědou, logikou, jazykem a představivostí.³⁰ „...každý text je vystavěn z mozaiky citátů, vstřebává a přetváří jiný text. Místo pojmu intersubjektivnosti se nabízí pojem intertextovost: umělecký jazyk je třeba číst jako jazyk přinejmenším zdvojený, napsala Julia Kristeva ve studii *Bakhtine, le mot, le dialog et le roman*, v níž se, jak už název signalizuje, nechala inspirovat Bachtinem a

²⁹ MÁLEK, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. In: *Iluminace*. NFA: 1993, vol. 5, no. 2, s. 11-12. ISSN 0862-397X

³⁰ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000, s. 30-60. ISBN 0-203-13103-7

v níž poprvé explicitě uvedla pojem intertextovost.”³¹

Dále Kristeva tvrdí, že autoři nevytvářejí své texty z vlastní mysli, ale spíše je kompilují z již existujících textů. Text se tak stává permutací textů, intertextuálností v prostoru daného textu, ve kterém se několik výroků převzatých z jiných textů protíná a vzájemně neutralizuje. Jde v zásadě o přeformulování bachtinského pojmu dialog, který vytvořil vztah mezi autorem, dílem, čtenářem, společností a historií. Podle Kristevy texty nepředstavují jasné a stabilní významy. Ztělesňují konflikt společnosti ve smyslu slov. Intertextualita tedy pojednává o existenci textu ve společnosti a historii.

V knize *Revolution in Poetic Language* Kristeva tvrdí, že intertextualita je chápána jako přechod z jednoho znakového systému do druhého, což zahrnuje změnu dogmatické pozice – tedy zničení starého postavení a vytvoření nového. Zde také opouští termín intertextualita ve prospěch nového – transpozice.³²

Nejvýraznějším teoretikem intertextuality, který vždy napadal představy stabilního významu a nepopíratelné pravdy, byl kolega Kristevy z magazínu *Tel Quel* Roland Barthes. Je spojen se strukturalismem, poststrukturalismem a sémiotikou; svou teorii staví na díle Julie Kristevy i Michaila Bachtina.

Ve své teorii textu zahrnuje teorii intertextuality, nejen kvůli pluralitě významů textu, ale i díky vzájemné propojenosti mnoha již existujících textů. Text není sjednoceným izolovaným objektem, který dává jedinečný význam, ale prvek otevřený různým interpretacím. Barthes tvrdil, že text není materiálním nápisem díla, ale dílo je materiál, který nabízí možnost smyslu, uzavření a tedy interpretace.

Termín text se považuje za akt písemnosti. Barthes objasňuje, že bychom neměli zaměňovat text a práci. Práce je držena v ruce, text v jazyce. Zdůrazňuje i roli čtenáře při produkování významů a rozlišuje dva typy čtenářů: na jedné straně spotřebitele, kteří čtou dílo pro stabilní význam, na straně druhé čtenáře produktivní během čtení a nazývá je autory textu. Produktivní čtenáři dělají podle Barthesových slov textovou analýzu namísto kritiky. Tato praxe čtení, vnímaná jako přepisování, se stává základem Barthesovy teorie intertextuality. Intertextualita pro Barthes znamená, že mimo text neexistuje nic. Jeho intertextuální teorie ničí tradiční

³¹ MÁLEK, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. In: *Iluminace*. NFA: 1993, vol. 5, no. 2, s. 12. ISSN 0862-397X

³² ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000, s. 30-60. ISBN 0-203-13103-7

myšlenku o původu a vlastnictví významu jednotlivým autorem. Význam nepochází od autora, ale z jazyka zobrazovaného intertextuálně. Intertextuální povaha psaní mění tradičního autora i tradičního kritika na čtenáře.

Jedním z nejznámějších rysů intertextuality je Barthesův požadavek na smrt autora. Barthes kombinuje psychoanalytické a lingvistické teorie s argumentem, že původ textu není sjednocené autorské vědomí, ale pluralita jiných slov, jiných promluv a jiných textů. Barthes proto navrhuje, že význam autorových slov nepochází z autorova vlastního jedinečného vědomí, ale z místa těchto slov v lingvistických a kulturních systémech. Autor má roli kompilátora nebo aranžéra již existujících možností v jazykovém systému. Každé slovo, věta, odstavec nebo celý text, který autor vytváří, vychází z jazykového systému, z něhož byl vytvořen. Významy jsou tedy vyjádřeny pomocí stejného systému. Pohled na jazyk, vyjádřený Barthesem tímto způsobem, je to, co teoretici nazývali intertextuální.³³

Ačkoli díla Saussura, Bachtina, Kristevy a Barthesa jsou zdroje intertextuální konceptualizace, nevyvinuli rigorózní teorii toho, jak intertextualitu používat při analýze textů.

Michael Riffaterre se řadí mezi další jazykovědce, čerpající z teorie strukturalismu, postrukturalismu, sémiotiky, psychoanalytických teorií literatury a dalších. Jádrem Riffatterrova sémiotického přístupu je jeho přesvědčení, že literární texty nejsou referenční (mimetické). Tvrdí, že texty mají svůj význam kvůli sémiotické struktuře, spojující jejich individuální slova, fráze, věty, klíčové obrázky, témata a díky použití stylistických prostředků. Podle Riffatterra by měl autor textu úmyslně umožnit čtenáři doplnit intertextuální referenční rámce. Uvádí, že na první pozici je text, poté čtenář a (jeho) interpretace.

Riffaterre vytvořil termín hypogram, aby poukázal na myšlenku jádra v textu, kolem kterého je celý text vytvořen. Hypogram by mohl být jedním slovem, větou, nápadem nebo klišé, převzatým z již existujícího textu. Toto tvrzení ukazuje na skutečnost, že Riffaterre věřil, že text nemůže existovat sám o sobě, ale je spíše produktem inspirace z jiného textu nebo z kultury, v níž byl vytvořen. Stejnou myšlenku podporovali již Bachtin a Kristeva.

Riffaterre také stvořil termín „ungrammaticality“ - tedy negramatický,

³³ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000, s. 61-94. ISBN 0-203-13103-7

negramatičnost. Negramatičnost lze definovat jako zkreslení (překroucení) hlavních jazykových pravidel v textu, nucení čtenáře k hloubějšímu zamyšlení se nad diskursem a významem textu. Zároveň nepoužívá označení dvojznačnost jako ostatní jazykovědci, ale přichází s novým pojmem – „syllepsis“; slovo znamenající něco v jednom kontextu, zároveň mající opačný či protichůdný význam v kontextu druhém. Riffaterre rozlišuje pojmy inter-text (textovost) a intertextualita (intertextovost).³⁴ „Intertextovost tak není specifickou vlastností konkrétního textu nebo skupiny textů, ale je obsažena v samotné textovosti; textovost a intertextovost se navzájem podmiňují, nebo – jak tvrdí Michael Riffaterre – fundamentem textovosti je intertextovost a každá četba je pak interčetbou. V této globální koncepci jediného univerzálního a nekonečného (nekončícího) intertextu ztrácí text charakter autonomní sémiotické struktury, jeho sémantika je upozaděna a rozplývá se v pragmatice.“³⁵

Harold Bloom píše o intertextualitě i v rámci poezie, poezii vidí jako intertextuální. Tvrdí, že poezie a literatura obecně, může pouze napodobovat předchozí texty. Kombinace rétorického a psychoanalytického přístupu k intertextualitě, je zvláštním přínosem Blooma k hnutí současné literární teorie. Pro něj jsou všechny texty intertexty. Jeden text má pouze část významu, sám o sobě je synekdochou pro větší celek, zahrnující další texty. Intertextualita je pro Blooma produkt úzkosti vlivu. Tato úzkost, základní kámen Bloomova popisu literárního psaní a kritického čtení, nejde jen o nemožnost vyhnout se Barthesovu stylu – již napsané a přečtené, ale týká se také znepokojení autorů a odmítnutí čtenářů přijmout tento stav. Bloom používá specifickou čtecí metodu, jež spočívá v intertextuálním posouzení vzorů nesprávného čtení, které lze pozorovat mezi poetickým textem, původní básní a básnickým souborem.

Existuje mnoho podobností mezi Bloomovým a Riffaterrovým přístupem. Oba teoretici redukuje intertextualitu na model textu a intertextů, a tím vytvářejí velmi působivé strategie čtení.³⁶ „Harold Bloom popírá dokonce i existenci jednotlivých

³⁴ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000, s. 115-132. ISBN 0-203-13103-7

³⁵ MÁLEK, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. In: *Iluminace*. NFA: 1993, vol. 5, no. 2, s. 13. ISSN 0862-397X

³⁶ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000, s. 133-144. ISBN 0-203-13103-7

textů a tvrdí, že neexistují texty, ale pouze relace mezi texty.”³⁷

3.1.2 Genettovo pojetí intertextuality

Z předchozí podkapitoly jsme zjistili, které zásadní osobnosti jazykovědy se zabývaly intertextualitou. Genette vychází převážně z tvorby Ferdinanda Saussura a Julie Kristevy, jejíž pojem intertextualita přejímá, zároveň jmenuje intertextualitu prvním typem transtextuálních vztahů.

Genette se neztotožňuje s původním významem pojmu a definuje intertextualitu jako koexistenční vztah mezi dvěma či více texty, čímž myslí, že čtenář eideticky³⁸ porovná dané texty. Z toho vyplývá, že je Genettův koncept intertextuality redukován na vztah soužití mezi dvěma texty nebo mezi několika texty a na skutečnou přítomnost jednoho textu v jiném. Nejvýstižnějším a doslovným příkladem intertextuality jsou citace, ať už přímé nebo nepřímé. Kromě citací spočívá Genettova intertextualita v plagiátorství a aluzi, čímž poskytuje pragmatický a určitelný intertextuální vztah mezi specifickými prvky jednotlivých textů.³⁹

3.2 Paratexualita

Druhý typ transtextuálních vztahů nazval Genette paratextem (paratextovost, paratextualita). Paratextualita bývá méně explicitní než intertextualita. Paratext v Genettově koncepci označuje prvky na počátku textu, které pomáhají nasměrovat a ovládat příjem textu jeho čtenáři. Tento práh sestává z peritextu a epitextu. Peritext zahrnuje prvky, jako jsou tituly, názvy kapitol, předmluvy, titulky a poznámky. Zahrnuje to také věnování, ilustrace, epigrafy a úvody (předmluvy), které podle Genetta mohou mít zásadní vliv na interpretaci textu. Epitext se skládá z prvků mimo předmětný text, jako jsou rozhovory, reklamní sdělení, recenze, soukromé dopisy a další autorské a redakční diskursy. Paratext je tedy součtem peritextu a epitextu.

Paratextualita se týká převážně čtenářova (divákova) vnímání – paratext provádí různé pragmatické funkce, které čtenáře vedou k tomu, aby pochopili, kdy

³⁷ MÁLEK, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. In: *Iluminace*. NFA: 1993, vol. 5, no. 2, s. 13. ISSN 0862-397X

³⁸ Eidetismus – schopnost člověka vybavit si již viděné, vizuální představy

³⁹ GENETTE, Gérard. *Palimpsest. Literature in the Second Degree*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997, s.1-2. ISBN 0-8032-2168-1

byl text publikován, kdo jej publikoval, za jakým účelem a jak by měl nebo neměl být čten.⁴⁰ Příkladem paratextuality je tedy titul, titulky, úvod, závěr, ilustrace, knižní obal, epigraf aj. Praktickou ukázkou paratextuality uvádí Genette v díle Jamese Joyce *Ulysses* (v českém překladu *Odysseus*). Názvy jednotlivých kapitol románu nám evokují jednotlivé Odysseovy příběhy, jelikož jsou pojmenovány podle jeho příběhů – například Sirény, Penelope apod.⁴¹ Genette dělí paratexty na autografické tedy od autora a alografické - od někoho jiného než autora (například editor nebo vydavatel). Hlavní funkcí autografické nebo alografické předmluvy je povzbudit čtenáře, aby četl text a instruoval jej, jak text správně číst.⁴²

3.3 Metatextualita

Třetí typ transtextuality se nazývá metatextualita, která označuje explicitní nebo implicitní odkazy jednoho textu na jiný text. Metatextualita je spojením jednoho textu s druhým, o kterém mluví, aniž by jej nutně citoval; ve skutečnosti někdy dokonce i bez jeho pojmenování. Genette poukazuje na jasné a zřejmé odkazy, které vyjadřují všechny detaily jasným a zjevným způsobem, aniž by pochybovaly o zamýšleném smyslu. Implicitními odkazy Genette očekává naznačený odkaz, který není uveden, ale rozumí jeho významu. Metatextualita bývá nejčastěji označována jako komentář. Příkladem může být kniha *Fenomenologie ducha* Georga Hegela, jež aluzivně a téměř nepozorovaně evokuje *Rameanova synovce* Denise Diderota.⁴³

3.4 Architextualita

Pátým typ transtextuality se označuje pojmem architextualita (Genette přeskakuje čtvrtý typ, jelikož je nejobsáhlejší a věnuje se mu po zbytek díla), která se vztahuje k označení textu jako součásti žánru nebo žánrů. Architextuální povaha textů také zahrnuje tematická a obrazová očekávání textů. Genette uvádí, že velmi důležitým

⁴⁰ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000. s. 103-107. ISBN 0-203-13103-7

⁴¹ GENETTE, Gérard. *Palimpsest. Literature in the Second Degree*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997, s. 3. ISBN 0-8032-2168-1

⁴² ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000, s. 103-107. ISBN 0-203-13103-7

⁴³ GENETTE, Gérard. *Palimpsest. Literature in the Second Degree*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997, s. 4. ISBN 0-8032-2168-1

faktorem tohoto typu jsou očekávání čtenáře, tedy jejich přijetí práce. Romány mohou označit jejich architextuální vztah k určitým žánrům, subžánrům nebo konvencím přidáním podtitulu.⁴⁴ Jiné texty k nim mohou zakrýt své architextuální vztahy, žánry; jak je tomu u většiny realistických románů. Genette uvádí, že román se neidentifikuje jako román, báseň jako báseň – příkladem je Pierre Corneille, jenž nazývá své dílo tragédií, nicméně o tragédii se nejedná; či označení díla Růžová romance, která romancí není.⁴⁵

3.5 Hypertextualita

Čtvrtým typem transtextuality je hypertextualita. Hypertextualita zahrnuje jakýkoliv vztah spojující text B (který nazývá hypertextem) k dřívějšímu textu A (hypotext), ze kterého hypertext vychází. Hypertext na rozdíl od metatextu vychází více z literatury. Hypertext můžeme nazvat derivací hypotextu. Tato derivace může být popisného či intelektuálního rázu. Hypertext nemusí přímo popisovat hypotext, nicméně by bez něj nemohl existovat. Hypertext tedy odkazuje na hypotext, evokuje jej více či méně zjistitelně, bez nutného mluvení či citování. Tento proces Genette nazývá transformace. Hypertext je tedy odvozený text jednoduchou transformací. Nepřímou transformaci označuje imitací. Příkladem vztahu hypertextu k hypotextu je například James Joyce se svým dílem *Odyseus* (hypertext) a osoba Odyssea (hypotext). Nejčastějšími příklady hypertextuality jsou imitace, parodie, travestie a pastiš.⁴⁶

⁴⁴ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000. s. 102-103. ISBN 0-203-13103-7

⁴⁵ GENETTE, Gérard. *Palimpsest. Literature in the Second Degree*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997, s. 4-5. ISBN 0-8032-2168-1

⁴⁶ GENETTE, Gérard. *Palimpsest. Literature in the Second Degree*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997, s. 4-9. ISBN 0-8032-2168-1

4. Metodologie

Cílem práce je analýza intertextovosti filmu *Zelig* od Woodyho Allena z roku 1983. V první části práce jsem představila koncept transtextuality Gérarda Genetta, jenž jsem zvolila jako metodologické východisko této práce. Transtextuální vztahy se dělí do pěti typů – intertextualita, paratextualita, metatextualita, architextualita a hypertextualita.

Analýza je rozčleněna do pěti částí, jež jsou rozděleny dle jednotlivých typů transtextuality. V první části krátce představím film *Zelig*, kromě něj ve zkratce nastíním i následující filmy: *Rudí* (1982) Warrena Beattyho, *Občan Kane* (1941) Orsona Wellese, *Sloní muž* (1980) Davida Lynche a *Jazzový zpěvák* (1927) Alana Croslanda. Tyto filmy jsem zvolila na základě průzkumu literatury ohledně intertextovosti filmu *Zelig*. Téměř každý článek obsahoval v této souvislosti zmínku o *Občanu Kaneovi*, společně s filmem *Rudí*. Janet Staiger ve stati *Chameleon in the Film, Chameleons in the Audience; Or Where Is Parody? The Case of Zelig*⁴⁷ zmiňuje jako zdroj intertextovosti *Sloního muže*. Ruth D. Johnston v článku *Ethnic and Discursive Drag in Woody Allen's Zelig*⁴⁸ zase *Jazzového zpěváka*. Po zhlédnutí jmenovaných filmů, jsem v nich objevila intertextové přesahy, a proto je řadím do analýzy. *Zeliga* následně zanalyzuji v rámci jednotlivých transtextuálních typů, přičemž v každém typu prozkoumám tři roviny intertextovosti:

1. Fikční

První rovinu nazývám fikční, vzhledem k *Zeligově* formě ztvárnění – mockumentu, pseudodokumentu. Ačkoliv můžeme mockument zprvu považovat za dokument, jedná se o fikci. V této rovině se zaměřím na (fiktivní) odkazy hraných filmů a jiné umělecké artefakty. Allen v *Zeligovi* opakovaně odkazuje k jiným filmům, nejčastěji prostřednictvím aluzí či parodie.

2. Dokumentární

Druhou rovinu označuji dokumentární, a to vzhledem k dokumentární formě *Zeliga*. Allen prostřednictvím filmu odkazuje na dokumenty i dokumentární formu. Tyto

⁴⁷ STAIGER, Janet; *Chameleon in the Film, Chameleons in the Audience. Or Where Is Parody? The Case of Zelig*. In: *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992. ISBN 0-691-04797-9

⁴⁸ JOHNSTON, Ruth D. *Ethnic and Discursive Drag in Woody Allen's Zelig*. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Routledge, 2007, vol. 24, s. 297-306. ISSN 1050-9208

aluze, případně parodie, jsou předmětem zkoumání dané roviny.

3. Historickou

Třetí rovinu nazývám historickou, kvůli Allenově záměru navodit autentickou dobovou iluzi, za pomoci narážky, či záběru tehdejších populárních osobností a historických událostí. V dané rovině uvedu odkazy na reálné osobnosti a události.

Poté provedu komparaci Zeliga se zmíněnými filmy z hlediska jednotlivých transtextuálních typů. Závěrem práce je zkonstatování výsledků analýzy a určení dominantního typu transtextuality, v rámci filmu Zelig.

5. Vlastní analýza

5.1 Představení filmů

V této části analýzy představím jako první stěžejní film analýzy, tedy *Zeliga*. Pro připomenutí a pozdější orientaci ve jménech, nastíním děj i způsob ztvárnění filmu. Následně provedu ze stejného důvodu nástin děje, případně ztvárnění, u dalších výše jmenovaných filmů. Už jen z představení filmů jsou patrné některé intertextové přesahy *Zeliga*. Jako první volím *Občana Kanea*, vzhledem k opětovaným odkazům odborníků na tento film, coby zdroj intertextovosti *Zeliga*. Následují *Rudí*, druhý nejčastěji jmenovaný film. *Sloní muž* je třetí v pořadí, jelikož se o něm zmiňuje pouze Janet Staiger. *Zelig* však odkazuje k tomuto dílu více než k *Jazzovému zpěváku*, proto jej řadím jako třetího v pořadí. Poslední film, již zmíněného *Jazzového zpěváka*, řadím na poslední místo, protože o něm mluví pouze Ruth D. Johnston; navíc na něj Allen odkazuje v menší míře než v případě *Sloního muže*.

Výchozím filmem mé analýzy je *Zelig* režiséra Woodyho Allena z roku 1983, jenž popisuje dokumentární formou neobvyklý příběh Leonarda Zeliga - lidského chameleona. Zelig má skvělou schopnost přizpůsobivosti. V přítomnosti doktora se stává také doktorem, když se setká s černochem, promění se v černocha, při kontaktu s tloušťkem, změní svou tělesnou konstrukci na tloušťka apod. Příčinu jeho neobvyklé schopnosti se snaží zjistit psychiatricka Dr. Eudora Fletcher. Po nějakém čase úspěšné léčby se do sebe Zelig s Fletcher zamilují a tvoří pár. Stávají se populárními, navštěvují prominentní akce. Poté přichází zlom, na povrch vychází Zeligovy prohřešky z minulosti (mj. mnohoženství). Jeho popularita klesá, vrací se mu adaptabilita a Zelig zmizí. Fletcher jej objeví v nacistickém Německu, společně utečou zpět domů, kde jsou srdečně vítáni a jeho prohřešky prominuty.

Film je situován do konce dvacátých let dvacátého století; protkán dobovými záběry i rozhovory s pamětníky (odborníky) ze současnosti. Díky své formě mockumentu, pseudodokumentu se vymyká z Allenovy filmografie.



Obrázek 1 Zeligovy adaptace na prostředí

Občan Kane (1941) režiséra Orsona Wellese popisuje život mediálního magnáta Charlese Foster Kanea, od malého dítěte až po jeho skon. Malého Kanea se ujme bankéř, kterému jej svěří rodiče, aby dostal pořádné vzdělání. V dospělosti získá peníze ze svěřeneckého fondu a vstupuje do novinového podnikání. Začne publikovat skandální články, přichází k moci, kandiduje na guvernéra New Yorku. Ožení se s neteří prezidenta Spojených států, později však dochází k rozpadu manželství a Kane prožívá aféru s amatérskou zpěvačkou Susan Alexander. Právě tato aféra se stane skandálem a donutí Kanea opustit politiku, zůstává ovšem u novin. Nutí Alexander do kariéry v operě, na kterou nemá talent; dokonce pro ni postaví operní dům. Po několika letech útisku však Alexander Kanea opustí.

Inspirací pro postavu Kanea byl tehdejší mediální magnát William Randolph Hearst. Tento oscarový film je pojat jako biografie Kanea, podaná způsobem připomínající dokument. Celý film provází komentář, výpovědi lidí z Kaneova okolí; střídají se v něm flashbaky z Kaneova života a scény s novinářem, hledajícím informace o jeho životě.

Rovněž oscarový film *Rudí* (1981) Warrena Beattyho, je příběhem skutečných osobností – novináře Johna Reeda a písíci prominentky Louise Bryant. Bryant opustí manžela, přestěhuje se s Reedem do New Yorku. Zde potkávají dramatika Eugena O’Neilla a aktivistku Emmu Goldman. Bryant se postupně stává feministkou, Reed

zase inklinuje ke komunistickému hnutí ve Spojených státech. Po odhalení oboustranných nevěř, podniká Bryant cestu do Evropy (Francie), kde se časem s Reedem setká, odjedou do Ruska a jejich vášeň opět vzplane. Tam je zastihne pád carského režimu a revoluční události roku 1917. Společně se vrátí domů, Reed usiluje o prosazení komunistického myšlení ve Spojených státech. Reed se vrací do Ruska, časem se za ním vydá Bryant, poté Reed umírá.

Film je pojat jako životopisný, popisující příběh Reeda a Bryant. Děj prolínají prostříhy s komentáři pamětníků, což evokuje dokumentární formu.

Sloní muž (1982) Davida Lynche popisuje život Johna Merricka tzv. sloního muže, reálné osoby žijící v devatenáctém století. John Merrick trpěl genetickým onemocněním (v té době neznámým), kvůli kterému měl velkou zdeformovanou hlavu, zdeformovaný trup a jednu ruku. Svým vzhledem připomínal lidem slona, proto označení sloní muž.

John Merrick je součástí lidského panoptika, patřícího panu Bytesovi, který jej týrá a nechává hladovět. O panoptiku se dozví uznávaný lékař Frederick Treves, jenž chce sloního muže vidět. Po setkání s Merrickem, uzavře Treves s Bytesem dohodu, že si Merricka vypůjčí, vyšetří a následně představí na lékařské konferenci. Ubytuje Merricka v nemocnici, stanou se přáteli. Merrick je populární osobností, kterou navštěvují prominenti, včetně princezny Alexandry. Merrick má konečně normální život, dokud jej pan Bytes neodvede zpět do svého panoptika, vystupujícího po Evropě. Týraného Merricka vysvobodí jeho kolegové, posílají jej lodí zpět do Spojeného království. Merrick se znovu setkává s Trevesem a dožívá zbytek svého krátkého života v poklidu.

První zvukový film *Jazzový zpěvák* (1927) Alana Croslanda pojednává o rodině židovského chazana⁴⁹ Rabinowitze. Muži z rodu Rabinowitzů jsou po mnoho generací chazani, avšak jediný syn Rabinowitze - Jakie, touží po jiné životní cestě, a to stát se jazzovým zpěvákem. Otec jeho rozhodnutí nepřijímá, prohlašuje, že nemá syna. Jakieho kariéra stoupá, začne vystupovat pod pseudonymem Jack Robin. Potká divadelní tanečnici Mary Dale, s jejíž pomocí dostane hlavní roli v novém muzikálu. Těsně před premiérou muzikálu onemocní chazan Rabinowitz, Robina osloví matka,

⁴⁹ Chazan či kantor je muž, vedoucí společné modlitby v synagoze.

jestli nezapívá v synagoze kvůli otci. Musí si vybrat mezi rodinou a kariérou. Premiéru muzikálu neodehraje, vybírá si rodinu, jeho otec umírá smířen. Po otcově smrti pokračuje Robin v kariérním životě.

Jazzového zpěváka můžeme zařadit mezi muzikály. Ačkoliv se jedná o první zvukový film (samozřejmě černobílý), obsahuje klasické titulky němých filmů a mluvu neslyšíme. Celý film je doprovázen hudbou, případně slyšíme zpěv Jacka Robina.

5.2. Intertextualita

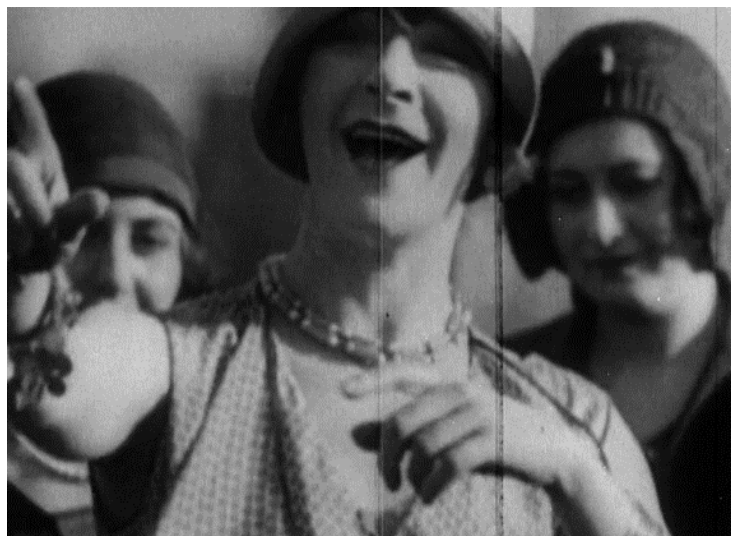
Intertextualitu považuje Genette za koexistenční vztah mezi dvěma či více texty. Nejčastějšími příklady intertextuality bývá citace, aluze a plagiát. Vzhledem ke svému komediálnímu, potažmo parodickému obsahu, je *Zelig* živnou půdou pro intertextuální přesahy. Nejčastější formou intertextuality jsou v tomto díle aluze, na čemž se shodují i odborníci. Pojmem aluze ve své práci myslím narážky na jiné dílo, postavy společenského a kulturního díla, případně kulturní kontext.

Analýzu fikční roviny intertextuality začneme identifikací aluzí. Již v úvodu filmu postřehneme průstříhy mezi dobovými záběry (černobílé) a komentáři pamětníků, očitých svědků, odborníků (barevné). Zde narážíme na první aluzi, konkrétně na Beattyho film *Rudí*. Aluze spočívá v podobném prolínání děje s komentáři pamětníků aj. Již úvod *Rudých*, vyprávění pamětníků o Reedovi a Bryant, v nás automaticky vyvolá spojitost s počátkem *Zeliga*, kde Sontag, Bellow aj. vzpomínají na *Zeliga*. V úvodu filmu slyšíme mluvený komentář, který nám jednak ihned připomene dokument, zároveň také film Orsona Wellese *Občan Kane*. Jak v *Zeligovi*, tak i v *Občanu Kaneovi*, nás mluvený komentář provází celým filmem, což můžeme považovat za typický rys obou filmů. Přímo aluzí na film *Sloní muž* Davida Lynche je (téměř totožná) scéna, kdy Eudora Fletcher přednáší o *Zeligovi* (muži ještěrci) před lékařskou obcí. Fletcher stojí před tabulí, identicky jako Treves, mluví k lékařům, představuje jim svůj neobvyklý případ. Záběry zachycují i obdobné nevěřící výrazy lékařů. Scénu lze považovat za citaci, avšak dle mého názoru mluvíme pouze o aluzi, protože Fletcher, na rozdíl od Trevese, nepředvádí *Zeliga* přímo před lékaři. *Zeligo*va sestra Ruth vypadá na fotografii úplně stejně jako herečka Laurie Metcalf, ale tento postřeh je asi jen mou aluzí k její osobě i tvorbě. Narážkou na v té době populární panoptikum i *Sloního muže*, můžeme považovat scénu, kdy

Zelig vystupuje pod označením muž chameleon a lidé jej mohou za poplatek zhlédnout. V panoptiku vystupuje John Merrick ve *Sloním muži*. Merrick i Zelig jsou hříčkami přírody, což považují za jejich společný rys. *Zelig* obsahuje také dvě aluze na film *Někdo to rád horké* (1959) Billyho Wildera, a to v písni během ukázky upomínkových předmětů Zeliga. Objeví se v ní spojení „pupupidu“, které nalezneme v písni *I Wanna Be Loved By You*, zpívající Marilyn Monroe ve zmíněném filmu. Druhou aluzí je serenáda pro Zeliga od Fanny Brice, jelikož zpěvačka zní a vypadá jako Jack Lemon v přestrojení za Daphne. Navíc stojí v popředí ženského sboru, evokující kapelu z *Někdo to rád horké*. Celý soundtrack můžeme považovat za aluzi na jazzovou éru, ke které odkazuje i mluvený komentář. Kromě aluzí na filmy, postřehneme odkazy k náboženskému vyznání nebo politické aluze. Dané aluze řadím do této roviny, jelikož aluze jsou primárním projevem intertextuality a tyto nesouvisí ani s dokumentární či historickou rovinou analýzy. Několikrát postřehneme narážky na židovství - Zelig je z židovské rodiny, židovská verze *Snu noci svatojánské*, promění se v rabína apod. Kromě odkazu k *Jazzovému zpěváku*, můžeme aluze vnímat autobiograficky – Allen pochází z židovské rodiny. V *Zeligovi* lze také spatřit politickou aluzi, když při proslovu říká, že máme říkat to, co si myslíme – jasná narážka na země pod nadvládou komunismu. Kolegyně Glavaničová a Kuchtová vidí politickou aluzi na marxismus, v označení Zeliga kapitalistickým mužem, protože je kreaturou, jež na sebe bere různé podoby, aby dosáhla svého cíle a zneužívá pracující lhaním.⁵⁰

Dalším projevem intertextuality jsou citace. Přímoú citací ve fikční rovině může pro někoho být scéna s Fletcher před lékařskou obcí, kterou jsem zařadila mezi aluze. Jiné citace ani plagiáty jsem z intertextuálního hlediska neodhalila.

⁵⁰ GLAVANIČOVÁ, Daniela a KUCHTOVÁ, Alžbeta. *Metajazyk a intertextualita vo filmoch Woodyho Allena* [online]. s. 9-10. [cit. z 08.03.2020] Dostupné z https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kfdf/SVOK/Glavanicova_Kuchtova_-_Allen.pdf



Obrázek 2 Fanny Brice



Obrázek 3 Zeligova sestra

Dokumentární rovina intertextuality. Bill Nichols definuje dokument ve své publikaci *Úvod do dokumentárního filmu*⁵¹ takto: „Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do

⁵¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Nakladatelství AMU a JSAF, 2010. 318 s. ISBN 978-80-7331-181-0

žitého světa.”⁵² Dokumentární filmy nemají pevně stanovený soubor kinematografických postupů a neдрží se ani jednotného rámce forem či stylů. Nejčastěji záleží na pohledu režiséra či společností, produkujících dokument. Dříve typický znak dokumentu, tedy mluvený komentář, je pro některé současné tvůrce nepřijatelný. Dokumentární filmová tvorba se dělí do šesti hlavních modů, kladoucí důraz na kinematografické postupy a metody; a to: poetický (popisné pasáže, vizuální asociace), výkladový (slovní komentář), observační (přímá účast v každodenním životě, nevtíravá kamera), participační (interakce mezi filmařem a subjektem), reflexivní (upozorňuje na konvence současné dokumentární tvorby), performativní (subjektivní aspekt filmařova vztahu k subjektu).⁵³ Kromě dokumentů se Nichols zmiňuje o mockumentech, což jsou filmy zinscenované podle scénáře, používající dokumentární formu. Film budí zdání reálného dokumentárního filmu, zároveň naznačuje, že jím není.⁵⁴ Na první pohled je zřejmé, že *Zeliga* řadíme mezi mockumenty.

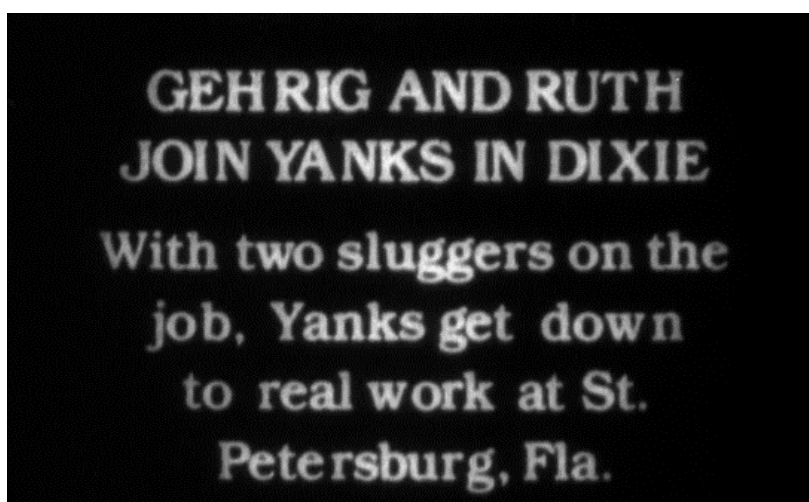
Do této roviny intertextuality řadím všechny odkazy na dokumenty a postupy dokumentárního filmu. Již v počátku filmu postřehneme aluzi na staré (dokumentární) filmy, spočívající v úvodních titulkách beze zvuku, říkající nám, že sledujeme dokument. Hned poté následuje dobový záběr průvodu, společně se vzpomínkami odborníků a mluveným komentářem, popisující život Leonarda Zeliga – další aluze na dokumentární formu. Film je černobílý, kromě průstřihů na komentující osoby (tyto záběry jsou barevné); obsahuje dobové záběry Zeliga, autentické dobové záběry i fotky, jenž evokují dokumentární formu. Allen vytvořil fikční dobové záběry Zeliga, působící autenticky, díky zrnitosti a škrábancům, jenž lze jen těžce rozpoznat od pravých záběrů. Ve filmu se také objevuje spousta dobových odborníků, popisující Zeligův život, což přidává dílu autenticitu dokumentárního žánru (další aluze na dokument). Podle spisovatelky Susan Sontag byl Zelig fenoménem dvacátých let, přirovnává jeho popularitu k Lindberghově. Irving Howe (spisovatel, literární kritik) tvrdí, že Zeligův příběh odrážel povahu naší civilizace, charakter dané doby; byl příběhem muže, v němž byla témata naší doby (hrdinství, vůle apod.). Spisovatel Saul Bellow označuje za ironické to, jak rychle vyprchal Zelig z naší paměti. Byl ohromně zábavný, zároveň dokázal lidi hluboce

⁵² Tamtéž, s. 34.

⁵³ Tamtéž, s. 34–51.

⁵⁴ Tamtéž, s. 36.

ranit. Bruno Bettelheim (psycholog a psychoanalytik) hodnotí lékařské postupy Dr. Fletcher, Zeligův psychický stav, vyjadřuje svůj názor ohledně tohoto stavu. Dle něj je Zelig pouze extrémně přizpůsobivý, někdo by jej mohl považovat za krajního konformistu. Historik John Morton Blum popisuje Zeligovu povahu – dal přednost baseballovému zápasu před přečtením knihy *Moby-Dick*. Uvádí příklady, jak Zelig působil na marxisty, katolická církev mu nikdy neodpustila incident z vatikánského balkonu, Američané v něm našli symbol možnosti sebezdokonalování a naplnění. Intertextuálními citacemi jsou v tomto případě dobové záběry (včetně amatérských) či fotky New Yorku, ostatních míst, i Hitlerovy projevy v Německu (pouze ty, na kterých se neobjevuje Zelig).



Obrázek 4 Dobové titulky



Obrázek 5 Komentují Irving Howe

Historickou rovinu intertextuality filmu *Zelig* můžeme rozdělit na osobnosti a historické události, vytvářející ve filmu iluzi dobového kontextu. V *Zeligovi* se objevuje spousta celebrit konce dvacátých a počátku třicátých let dvacátého století. Film obsahuje množství narážek na tyto osobnosti, potažmo na dobový kontext.

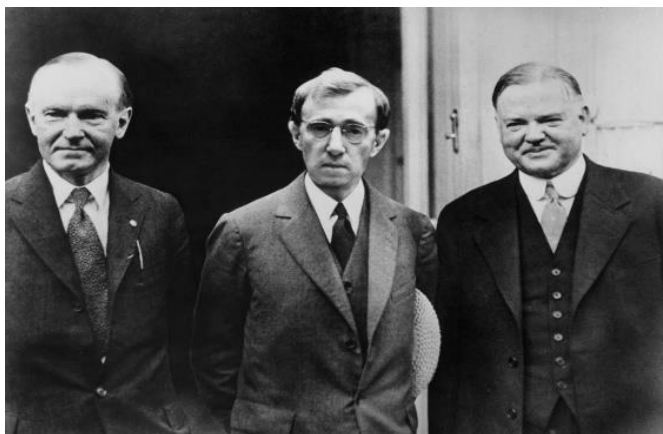
Již ve druhé minutě filmu odkazuje vypravěč na manžele Suttonovi (mnohočetná aluze). Henry Sutton se jmenuje více významných lidí; včetně australského vynálezce, britského sportovce či britského i amerického spisovatele. Žádná z těchto osobností ovšem nežila v Zeligově době. Následuje dobový záběr spisovatele Francise Scotta Fitzgeralda, údajně píšícího o Zeligovi. Baseballový zápas s Babe Ruthem. Foto se spisovatelem Eugenem O' Neillem. Pozvání herečky Clary Bow na soukromý víkend. Výběr těchto osob není náhodný, v přibližně stejném roce dal Babe Ruth svůj šedesátý home run, Bow se stala po účinkování ve filmu *To* (1927) režisérů Badgera a Sternberga filmovou hvězdou, O'Neill získal třetí Pulitzerovu cenu. Tyto skutečnosti podporují navození dobové atmosféry. Foto s boxerem Jackem Dempseym. Foto s prezidenty Spojených států Calvinem Coolidgem a Herbertem Hooverem. Dobový záběr s herečkou Josephine Baker. Zpěv Zeligovi od herečky a zpěvačky Fanny Brice s manželem Billym Rosem. Dobový záběr amerického fotbalu se zmínkou o hráči jménem Red Grange. Záběr na chrám (baziliku) sv. Petra v Itálii a odkaz na papeže Pia XI. Zmínka o Benitu Mussolinim v nahrávce ze Zeligova léčení. Zmínka o tiskovém magnátu Williamu Randolphu Hearstovi, jenž do svého domu pozval kromě Zeliga a Fletcher i herečku Marii Dressler, herečku Marion Davies, Charlieho Chaplina, zpěváka Jimmyho Walkera, herce Toma Mixe, herce Adolpha Menjoua, herečky Claire Windsor a Dolores del Río, herce Jamese Cagneyho, herečku Carole Lombard a golfistu Bobbyho Jonese. Další aluzí na známou osobnost je jméno druhé ze Zeligových údajných manželek, Helen Gray. Jméno může evokovat básnířku a profesorku literatury (zapadající do časové linie Zeliga), nebo australskou plavkyni narozenou v padesátých letech. Následuje zmínka o jazzovém skladateli a pianistovi Duke Ellingtonovi. Posledním odkazem na osobnost ve filmu jsou dobové záběry s Adolfem Hitlerem. Jak můžeme vidět, Allen v *Zeligovi* odkazuje opravdu na spoustu osobností, navozujících dobový kontext.

V počátku filmu, když Susan Sontag vypráví o Zeligovi, přirovnává jej k Charlesi Lindberghovi, který byl americkým pilotem a v roce 1927 jako první pilot

sám přeletěl Atlantský oceán. Zmínka o Lindberghovi tedy jednoznačně odkazuje k této historické události. Dalším odkazem k dobové události považuji poznámku, že alkohol je levnější, když ho seženete. Očividná aluze na prohibici, která probíhala v letech 1914-1933. Záběry s členy Ku-klux-klanu jsou narážkou na rozkvět organizace ve dvacátých letech minulého století. Scéna se střelbou po Zeligově zmizení, kterou vypravěč označuje čerstvým skandálem, objevujícím se na předních stránkách novin, může být odkazem na tzv. Masakr na svatého Valentýna z roku 1929, za který byl zodpovědný Al Capone. Vzápětí odkazuje novinový titulek na krach newyorské burzy z roku 1929. Následuje aluze na projev papeže Pia XI., objevující se po svém zvolení na svatopetrském balkoně a udělující lidem požehnání. Křest lodě President Coolidge odkazuje k druhé světové válce, při níž byla tato loď využita. Citace záběrů Adolfa Hitlera z nacistického Německa, jsou jasným odkazem na danou dobu. Můžeme zkonstatovat, že Allen používá pro navození iluze dobového kontextu opravdu mnoho historických odkazů.



Obrázek 6 Zelig s Eugenem O'Neillem



Obrázek 7 Zelig s Coolidgem a Hooverem

Intertextualitu objevujeme v *Zeligovi* mnohokrát. Podle Loese Nase je filmovou metaforou pro intertextualitu (obecně) Zeligův chameleonismus.⁵⁵ Analýza fikční roviny intertextuality prokázala, že Allen často odkazuje k jiným hraným filmům, konkrétně k *Občanu Kaneovi*, *Rudým*, *Slonímu muži*, *Jazzovému zpěváku* a *Někdo to rád horké*. Narážky na tyto filmy působí často parodicky, což je Allenovým záměrem, vzhledem ke komediálnímu rázu *Zeliga*. Kromě odkazů na filmy, postřehneme politickou aluzi, směřující ke komunismu a marxismu. Probádáním dokumentární roviny jsme objevili množství odkazů na dokumentární formu, počínaje mluveným komentářem, komentáři pamětníků či odborníků, autentickými dobovými fotkami a konče citacemi záběrů z nacistického Německa. Allen použitím daných odkazů, fotek, komentářů a původních dobových záběrů, docílil autenticity dokumentárního filmu, přestože je *Zelig* komedií (mockumentem). Historická rovina analýzy odhalila obrovské množství aluzí na reálné dobové celebrity či historické události. Použitím těchto aluzí, vytvořil Allen dokonalou iluzi dobového kontextu, což bylo nepochybně jeho záměrem.

5.3. Paratextualita

Paratextualita se týká převážně čtenářova (v tomto případě divákova) vnímání. Příkladem paratextuality jsou titulky, titul, úvod, závěr, ilustrace, knižní obal, epigraf apod. Vzhledem k příkladům klasických projevů paratextuality myslím, že je

⁵⁵ NAS, Loes. *The 'unreel' in Woody Allen's Zelig*. *Literator* [online]. Cape Town, Nov. 1992, s. 95. [cit. 29.04.2020] ISSN 0258-2 dostupné z <https://literator.org.za/index.php/literator/article/view/775/945>

paratextualita více spojena s literaturou než s filmem, nicméně se pokusím najít alespoň pár paratextuálních odkazů.

Paratextuálním odkazem dokumentární roviny, vnímám počáteční titulky filmu. Jsou černobílé, automaticky nás nasměrují k myšlence, že se jedná o starý film. Vzápětí nám sdělují, že se jedná o dokument, což se v úvodu potvrdí. Dalším podobným odkazem, navádějícím nás k vnímání filmu jako dokumentu, je mluvený komentář. Černobílé pojetí filmu, či ukázky novinových titulků, v nás ponechávají dojem, že sledujeme starý film, potažmo dokument. Tento dojem v nás přetrvává i díky paralele s titulky starých (němých) filmů. Posledním paratextuálním odkazem jsou závěrečné titulky. Typickým prvkem dokumentárního stylu se dozvídáme o zbytku života Zelig. Jejich klasické černobílé pojetí s hudebním doprovodem nám stále evokuje starý dokumentární film.

Kvůli povaze paratextuality (týká se převážně divákova vnímání), jsem přesvědčena o prolínání analýzy fikční a dokumentární roviny. Projevy dokumentární roviny, uvedené výše, můžeme zařadit i do fikční roviny, a to vzhledem k tomu, že se v *Zeligu* objevují jako aluze na některé filmy. Historická rovina se v paratextualitě, dle mého názoru, neobjevuje vůbec.

Analýza paratextuality prokázala její minimální projevy v *Zeligu*. Nejvíce paratextuálních projevů obsahuje dokumentární rovina (odkazy k dokumentární formě), která se prolíná s rovinou fikční. Historickou rovinu v paratextualitě nenacházíme vůbec.



Obrázek 8 Zelig na titulní straně novin

5.4 Metatextualita

Metatextualita je spojením jednoho textu s druhým, o kterém mluví, aniž by jej nutně citoval. Nejčastěji bývá označována jako komentář.

Glavaničová s Kuchtovou i Loes Nas se zmiňují o metajazyku, potažmo metafikci. Podle Patricie Waugh je metafikce formou fikce, která sebevědomě a systematicky upozorňuje na svůj status artefaktu, aby předložila otázky o vztahu mezi fikcí a realitou⁵⁶ (mj. pomocí ironie). Glavaničová s Kuchtovou dodávají, že metajazyk v umění upozorňuje publikum na to, že jde jen o umělecké dílo, a tak je svým způsobem drží při zemi.⁵⁷ Loes Nas řadí Zeligu mezi tzv. „historiographic metacinema“ (analogie fikce v literatuře), což je specifický způsob filmování, sdělující divákům, že sledují fikci.⁵⁸ Metafikce nutí čtenáře zamýšlet se nad vztahem mezi realitou a fikcí, z pohledu metatextuality tedy nad spojením mezi dvěma texty. Dle mého názoru je metafikce součástí metatextuality, proto ji zařazuji do této části analýzy.

Za projev fikční roviny metatextuality v *Zeligovi*, považuji narážky na film *Vymítač ďábla* (1973) režiséra Williama Friedkina. Tyto náznaky jsem zařadila do metatextuality, protože jsou dle mého názoru spíše spojením dvou necitovaných textů, namísto aluze. První narážka se objevuje, když je Zelig na lůžku v nemocnici, zdravotníci jej drží a Zelig se kroutí. Tato scéna připomíná podobnou ve *Vymítači*, když se snaží připoutat k lůžku Regan MacNeil. Další následuje při poslechu záznamu ze Zeligova sezení. Zelig nahrávali stejně jako MacNeil. Záznam poté poslouchá Eudora Fletcher, ve *Vymítači* si záznam pouští otec Damien Karras. Poslední připomínkou je scéna chodícího Zeligu po zdi, po níž lezla i MacNeil ve *Vymítači*.

V rámci metafikce, tedy Zeligova fiktivního světa, nacházíme přímou citaci filmu ve filmu – *The Changing Man* (imaginární film natočený podle příběhu Leonarda Zeligu). Dle Loese Nase, jsou komentáře osobností aluzí na Zeligovu

⁵⁶ WAUGH, Patricia. *Metafiction*. London: Routledge, 2003. s. 2. ISBN 0-415-29133-X

⁵⁷ GLAVANIČOVÁ, Daniela a KUČTOVÁ, Alžbeta. *Metajazyk a intertextualita vo filmoch Woodyho Allena* [online]. s. 13. [cit. 29.04.2020] Dostupné z https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kfdf/SVOK/Glavanicova_Kuchtova_-_Allen.pdf

⁵⁸ NAS, Loes. *The 'unreel' in Woody Allen's Zelig*. *Literator* [online]. Cape Town, Nov. 1992, s. 94. [cit. 29.04.2020] ISSN 0258-2 dostupné z <https://literator.org.za/index.php/literator/article/view/775/945>

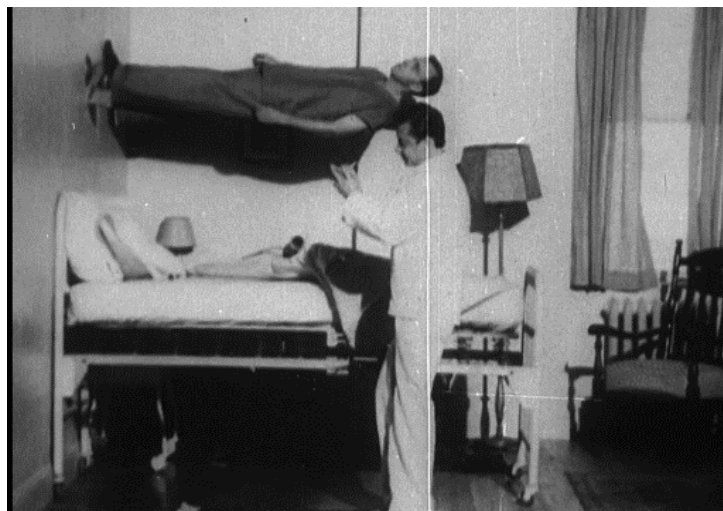
fikční existenci.⁵⁹

Dokumentární rovina metatextuality (v rámci metafikce). Pod tuto rovinu řadím fakt, že je Zelig fiktivním dokumentem (mockumentem, pseudodokumentem). Dokumentární formu Zeliga můžeme označit metatextem dokumentární formy obecně; z Genettova hlediska mluvíme o spojení dvou textů, mluvících o sobě. Patří zde fiktivní (pseudoautentické) dobové záběry ze života Zeliga, ke kterým Allen dospěl pomocí zrnění a škrábanců. Dále i (pseudo) citace dobových záběrů (fotek), na nichž se objevuje Zelig s osobnostmi dané doby – Eugenem O’Neillem, Adolfem Hitlerem apod. Na technické postupy, umožňující zásahy do již existujících filmů, za účelem manipulace, poukazuje s odkazem na Zeliga také Mareš.⁶⁰ Zmíněné záběry a fotky řadím do této kategorie, protože se jedná o fikci, interpretovanou jako realitu.

Historická rovina (v rámci metafikce) spočívá v pseudoaluzích na osobnosti a události v historii. Z hlediska osobností mluvíme o pseudoaluzích pamětníků a historiků s osobou Zeliga, primárně myslím Susan Sontag, Irvinga Howe, Saula Bellowse, Bruna Bettelheima a Johna Morton Bluma, jejichž vzpomínky jsou fiktivní. V rámci metafikce sem patří také všechny Zeligovy spojitosti s dobovými celebritami i Adolfem Hitlerem. Mezi události v historii, řadím všechna Zeligova spojení s dobovými událostmi, primárně jeho pobyt v nacistickém Německu. Důvod zařazení zmíněných pseudoaluzí do této kategorie je stejný, jako v kategorii předchozí. Jedná se o fikci, interpretovanou jako realitu.

⁵⁹ NAS, Loes. *The 'unreel' in Woody Allen's Zelig*. *Literator* [online]. Cape Town, Nov. 1992, s. 94-95. [cit. 29.04.2020] ISSN 0258-2 dostupné z <https://literator.org.za/index.php/literator/article/view/775/945>

⁶⁰ MAREŠ, Petr. Citát a aluze ve filmu. In: *Illuminace*. NFA: 1997, vol. 9, no. 2, s. 6. ISSN 0862-397X



Obrázek 9 Zelig chodící po zdi



Obrázek 10 Zelig s Hitlerem v Německu

Do analýzy metatextuality jsem zařadila i metafikci, o které se zmiňují Nas aj. Vzhledem k Genettově interpretaci metatextuality, vnímám metafikci jako spojení dvou textů (reality a fikce), proto je projevem metatextuality. Analýza fikční roviny odhalila několik spojení *Zeliga* s filmem *Vymítač ďábla*. Poté se analýza týká metafikčního hlediska *Zeliga* – fikční rovina odhaluje citaci filmu *The Changing Man* ve filmu *Zelig*. Dokumentární rovina obsahuje fiktivní dobové záběry ze života Zeliga, jeho fotografie s populárními osobnostmi. Historická zase zahrnuje pseudoaluze na osobnosti a historické události. Zejména na odborníky komentující Zeligův život, dobové celebrity či přítomnost Zeliga v nacistickém Německu. Všechny tyto odkazy řadím do metatextuality, potažmo metafikce, jelikož se tváří jako pravdivé záběry, přesto se jedná o fikci. Allen hojně využívá podobné záběry, primárně kvůli navození autentické dobové iluze, což se mu výtečně daří. Sekundárně kvůli komediálnímu až parodickému ztvárnění scén, čehož skvěle docílí například

právě v případě záběru Zeligu po boku Hitlera.

5.5 Architextualita

Architextualita se vztahuje k označení textu jako součásti žánru nebo žánrů, což v praxi znamená, že se román neidentifikuje jako román, báseň jako báseň. Příkladem je Pierre Corneille, jenž nazývá své dílo tragédií, nicméně o tragédii se nejedná.

Z hlediska architextuality jsem objevila pouze jedno spojení se Zeligem, a tím je dokument. Zelig se tváří jako dokumentární film, ve skutečnosti se však jedná o komedii, potažmo parodii. Dokument připomíná formou ztvárnění, mluveným komentářem, historickými záběry. Vypráví životní události osoby (Zeliga), což můžeme považovat za hlavní rys dokumentárního žánru. V průběhu filmu se však dovtípíme, že nesledujeme dokument, ale fikci. Tento fakt bych zařadila do dokumentární roviny architextuality. Fikční ani historická se zde neobjevuje.

Analýza architextuality ukázala, že tento typ transtextuality není v *Zeligu* příliš obsažen. Jediným projevem architextuality, a to v rámci dokumentární roviny, je dle mého názoru fakt, že se *Zelig* tváří jako dokument, přitom se jedná o fikci. Díky této přetvářce, řadíme *Zeliga* mezi mockumenty. Allen přetvářku záměrně využívá, čímž postupně graduje komediálnost filmu.

5.6 Hypertextualita

Hypertextualita zahrnuje jakýkoliv vztah, spojující text B (který Genette nazývá hypertextem) k dřívějšímu textu A (hypotext), ze kterého hypertext vychází. Nejčastějšími příklady hypertextuality jsou imitace, parodie, travestie a pastiš.

V této části analýzy provedu primárně hypertextuální komparaci *Zeliga* s každým z těchto filmů: *Občan Kane*, *Rudí*, *Sloní muž* a *Jazzový zpěvák*. Objasním, který z filmů řadím mezi hypotext a hypertext. Zároveň uvedu všechny postřehnuté odkazy na dané filmy, objevující se v *Zeligu*. Poznatky následně roztřídím do zkoumaných rovin intertextovosti, případně doplním o další hypertextuální přesahy.

Občan Kane vs. Zelig

Po zhlédnutí těchto filmů jasně vyplyne, že je *Občan Kane* hypotextem pro *Zeliga* (hypertext). Již úvodní titulky jsou stejného rázu, bez zvuku, černobílé; oba filmy

jsou ztvárněny černobíle. Totožně jako *Občan Kane*, začíná *Zelig* scénou, objevující se v závěrečné části filmu – *Občan Kane* začíná pohledem na ceduli zákaz vstupu, *Zelig* průvodem v ulici. Následují titulky, uvádějící novinky. Totožný styl titulků využívá také Allen v *Zeligovi*. Allen používá i stejný narativní způsob příběhu, tedy vypravěče, dobové záběry, novinové titulky. Přejímá formu životopisného, potažmo dokumentárního filmu – průstříhy ze života Zeliga s výpověďmi pamětníků, rodiny, známých. Allen se inspiroval scénou průvodu s protestními tabulemi a hesly proti Zeligu (v *Občanu* proti Kaneovi). Také záběrem na čerstvě natištěné noviny, putující po páse či scénou z novinové redakce; všimneme si i záběru na sídlo W. Hearsta, objevující se v obou filmech. Společným prvkem obou filmů je i osoba Adolfa Hitlera v dobovém záběru. Allen paroduje Kanův portrét na plakátu – stejný styl ztvárnění Zeligova portrétu v reklamě na cigarety, Kaneovi projevy, scénu z operního představení. Zeligovi se po provalení minulosti zhroutlí dosavadní úspěšný život, stejně jako Kaneovi po odhalení skutečnosti, že má milenkou. Za společný rys obou postav lze považovat i lásku k umění. Kromě odkazů přímo na film, můžeme postřehnout společný znak obou filmů – ztvárnění hlavní role režisérem.

Rudí vs. Zelig

V případě těchto filmů opět platí, že je film *Rudí* hypotextem pro *Zeliga*. Úvodní titulky *Rudých* jsou obdobné jako v *Zeligu*, černobílé, navozující dojem starého filmu. Allen přejímá narativní formu *Rudých* – kombinaci děje, (pseudo) dobových záběrů (v obou se objevuje vlajkový průvod) a komentářů pamětníků, či přímo účastníků události, připomínající dokumentární formu; společným rysem filmů jsou i prostříhy s fotkami osobností, či výpovědi hlavních akterek v důchodovém věku, vložené mezi výpovědi ostatních. Podobný styl narace je hlavním odkazem hypertextu k hypotextu. Oba filmy jsou životopisné, ačkoliv *Rudí*, na rozdíl od *Zeliga*, popisují příběh skutečných osob. V obou filmech spatřujeme odkazy na dobové osobnosti, zejména na básníka a dramatika Eugena O’Neilla, objevujícího se v obou dílech. Součástí každého z filmů je dobová hudba, navozující prostředí daných let. Allen v *Zeligovi* paroduje taneční scény Reeda a Bryant – Zelig a Fletcher jsou součástí mnohých tanečních zábav. Zeligovy proslovy jsou parodiemi proslovů Reedových. Zelig prohlašuje, že je a vždy byl demokrat, což můžeme považovat za parodii na komunistu Reeda. I v těchto filmech ztvárňují hlavní role jejich režiséři.

Zelig vs. Sloní muž

Dalším *Zeligovým* hypotextem, z mého pohledu nejobsáhlejším, je film *Sloní muž*. Za první společný rys obou filmů, považuji jejich černobílé ztvárnění, ačkoliv byly natočeny v osmdesátých letech dvacátého století. Úvodní i závěrečné titulky jsou identické, úvodní v *Zeligovi* bez hudebního zátiší. Počáteční scéna se u obou filmů opakuje na konci filmu. První zřejmá aluze na *Sloního muže*, nastává ve chvíli hospitalizace muže chameleona, Merrick i Zelig jsou hříčkami přírody s nejasnou diagnózou. Při hypnotizování Zeliga používá Fletcher hypnotickou spirálu; podobnou spirálu spatříme v panoptiku, na počátku *Sloního muže*. Následuje scéna, kdy Fletcher odhaluje Zeligův případ na lékařském konziliu – aluze, potažmo citace ze *Sloního muže*, kde Treves na obdobném konziliu předvádí Merricka. Zeligova sestra Ruth jej odvádí z nemocnice, za poplatek začne Zelig předvádět společnosti a vydělává na něm peníze; jednoznačný odkaz na unesení Merricka panem Bytesem a následném obnoveném vystupování v jeho panoptiku. Vypravěč tvrdí, že Fletcher je jediná osoba, které na Zeligovi záleží jako na člověku. Vnímáme další odkaz na Trevese, kterému stejně záleží na Merrickovi (stali se přáteli). Pozvání herečky Clary Bow, ke společně strávenému víkendu se Zeligem, odkazuje na návštěvu a následné přátelství Merricka s herečkou Madge Kendal. Zelig se stává populárním, potkává další populární osobnosti, stejně jako Merrick, jehož navštěvují významné osobnosti doma. Zelig a sestra se objevují ve Francii – odkaz na Merrickovo evropské turné, po unesení Bytesem. Scéna osamocení Zeliga u okna, evokuje Merrickovu samotu na pokoji. Přestože jsou oba populární, trápí je smutek, samota. Oba touží po zapadnutí do kolektivu a nalezení přátel. Návrat Zeliga do nemocnice ve Spojených státech, odkazuje na Merrickův útěk od Bytese a návratu do nemocnice. Fletcher se stejně jako Treves snažila svého svěřence vypátrat. Po jeho objevení a následné léčbě, se mění jejich vztah – Fletcher a Zelig se zamilují, Treves s Merrickem se stávají přáteli. Oba filmy jsou životopisné. Zelig i Merrick zažijí dost utrpení, nakonec se vše obrátí a žijí spokojený život.

Zelig vs. Jazzový zpěvák

Stejně jako v přechozích případech i zde platí, že film *Jazzový zpěvák* je *Zeligovým* hypotextem. Opět jsou oba filmy černobílé, životopisné, úvodní titulky ve stejném

stylu. Nalezneme zde mnoho tanečních scén, evokujících *Jazzového zpěváka*, primárně mám na mysli vystoupení tanečnice Mary Dale. Jedno z představení se v *Zeligovi* koná na Broadwayi, kde slavil velký úspěch Jack Robin, což považují za aluzi k tomuto filmu. Scéna s jazzovou (černošskou) kapelou a zrychleným tancem zpěváka, je parodií výstupu Jacka Robina. Při Zeligových testovacích proměnách se přemění na černocha, podobá se Robinovi, který při představení vypadá díky nánosu líčidel a paruky jako černocho. Allen odkazuje k *Jazzovému zpěváku* především narážkami na židovskou kulturu. Zelig je synem židovského učitele (Robin chazana), šikanovali jej antisemité; dvanáctiletý Zelig běží do synagogy, ptá se rabína na smysl života (Robin navštěvoval synagogu do svého útěku v dětství). Podoba Zeligova otce s chazanem Rabinowitzem jistě není náhodná. V *Zeligu* spatříme parodickou židovskou verzi Shakespearovi hry *Sen noci svatojánské*. Zelig se přemění na rabína či židovského Skota (má typickou židovskou vizáž, přitom oblečený skotský kilt). Poslední spojitost s *Jazzovým zpěvákem* objevíme při zhlédnutí fotky Zeligovy první manželky. Bývalá showgirl Lita Fox nosí trikot, velmi podobný tomu od Mary Dale, navíc ji také můžeme označit pojmem showgirl.

Ve výše uvedených komparacích *Zeliga* s ostatními filmy si můžeme povšimnout, že některé hypertextuální přesahy se shodují s již uvedenými příklady, v rámci jiných typů transtextuality. Důvodem je vzájemné prolínání všech typů transtextuality a divákovy (čtenářovy) vnímání (v tomto případě mé vlastní).

Nejčastějším příkladem hypertextuality bývá parodie. Do fikční roviny hypertextuality řadím všechny parodie, potažmo imitace *Zeligových* hypotextů, zmíněných výše. Dále Allen paroduje operu *I Pagliacci* Ruggera Leoncavalla – fotka Zeliga v kostýmu jedné z hlavních postav opery. Papežský proslov z balkonu baziliky sv. Petra ve Vatikánu. Tuto parodickou scénu lze chápat i jako projev Allenova názoru na katolickou církev, sám pochází z židovské rodiny. Parodií populárních tanců dvacátých let minulého století je tzv. chameleoní tanec. Do hypertextuality patří i karikatura, objevující se v *Zeligu* formou obrázku strýčka Sama, ukazujícího na čtyřhlavého Zeliga, před smrtí pověšením. Každá z jeho hlav je jiného etnického původu. Dana Knight považuje skladby, napsané speciálně pro tento film, za pastiš

hudebních čísel jazzové éry.⁶¹

Obsahem dokumentární roviny hypertextuality jsou veškeré odkazy na dokumentární formu či dokumenty, uvedené výše, v komparaci *Zeliga* se svými hypotexty. Nejčastějšími příklady jsou podobné úvodní titulky, mluvený komentář, černobílé ztvárnění, historické záběry.

Historická rovina hypertextuality zahrnuje odkazy na populární osobnosti a historické události, objevující se v *Zeligově* komparaci s hypotexty. Historická rovina hypertextuality není obsáhlá, vztahuje se pouze na osobu Eugena O’Neilla a Adolfa Hitlera.



Obrázek 11 Chameleoní tanec

⁶¹ KNIGHT, Dana. *Postmodernism – Between pastiche/parody and a nostalgia for the past.* Ideas/ Film [online] [cit. 29.04.2020] Dostupné na <https://ideasfilm.org/postmodern-cinema/>



Obrázek 12 Karikatura Zeliga se Strýčkem Samem

Hypertextualita spočívá ve vztahu dvou textů – hypertextu a hypotextu. V počátku analýzy hypertextuality, jsem provedla komparaci *Zeliga* s filmy *Občan Kane*, *Rudí*, *Sloní muž* a *Jazzový zpěvák*. Vzhledem k povaze hypertextuality, tedy srovnávání dvou textů, jsem zanalyzovala *Zeliga* s každým filmem zvlášť. Analýza prokázala, že všechny ze jmenovaných filmů, jsou *Zeligovými* hypotexty. Za nejobsáhlejší a nejzřetelnější hypotext, považuji *Sloního muže*. Fikční rovina hypertextuality obsahuje veškeré odkazy na jmenované filmy, objevující se v *Zeligovi*. Obsahem historické jsou odkazy na dokumentární tvorbu, objevené mezi *Zeligem* a hypotexty. Do historické roviny patří pouze odkaz na Eugena O’Neilla a Adolfa Hitlera. Můžeme říct, že Allen vytvořil *Zeliga* spojením jeho hypotextů, přidáním autentických a pseudoautentických záběrů a stvořením muže chameleona, tedy Leonarda Zeliga.

Závěr

V této práci jsme prozkoumali intertextualitu (intertextovost) filmu Woodyho Allena *Zelig*. Metodologickým východiskem této práce je koncept transtextuality Gérarda Genetta. Transtextualita se dělí do pěti typů: intertextualita, paratextualita, metatextualita, architextualita a hypertextualita. Film *Zelig* jsme zanalyzovali v rámci jednotlivých transtextuálních typů, přičemž jsme v každém typu prozkoumali tři roviny intertextovosti: fikční, dokumentární a historickou.

Analýza prvního typu transtextuality prokázala, že se intertextualita ve filmu *Zelig*, objevuje nejčastěji v podobě aluzí. Ve fikční rovině pomocí aluzí na filmy *Občan Kane*, *Rudí*, *Sloní muž*, *Jazzový zpěvák* a *Někdo to rád horké*. Kromě odkazů k filmům, postřehneme i dvě politické aluze, směřující ke komunismu a marxismu. Probádáním dokumentární roviny jsme objevili řadu odkazů na dokumentární formu, počínaje mluveným komentářem, komentáři pamětníků či odborníků, autentickými dobovými záběry apod. Analýza historické roviny odhalila kvantum aluzí na reálné, dobové celebrity či historické události.

Typickým projevem paratextuality jsou titulky, titul, úvod, závěr aj. Analýza paratextuality prokázala její minimální projevy v *Zeligu*. Nejvíce paratextuálních projevů obsahuje dokumentární rovina (odkazy k dokumentární formě), která se prolíná s rovinou fikční. Historickou rovinu v paratextualitě nenacházíme vůbec.

Metatextualita bývá často označována termínem komentář. V analýze metatextuality jsme zjistili, že její součástí je i metafikce. Analýza fikční roviny odhalila několik spojení *Zeliga* s filmem *Vymítač ďábla*. Zbylé analýzy byly v rámci metafikce. Ve fikční rovině jsme objevili citaci filmu *The Changing Man*. Dokumentární rovina obsahuje fiktivní dobové záběry ze života *Zeliga*, jeho fotografie s populárními osobnostmi. Historická zahrnuje pseudoaluze na osobnosti a historické události, zejména odborníky, komentující *Zeligův* život.

Analýza architextuality ukázala, že tento typ transtextuality není v *Zeligu* příliš obsažen. Z pohledu architextuality jsme objevili pouze jedno spojení se *Zeligem*, což je dokument. *Zelig* se tváří jako dokumentární film, ve skutečnosti se jedná o komedii, potažmo parodii.

Analýzu hypertextuality jsme zahájili komparací *Zeliga* s filmy *Občan Kane*, *Rudí*, *Sloní muž* a *Jazzový zpěvák*, jelikož hypertextualita zahrnuje vztah mezi

hypertextem a hypotextem. Komparací jsme zjistili, že jsou všechny filmy hypotexty *Zeliga*. Nejobsáhlejším hypotextem je *Sloní muž*, Allen se inspiroval dějem, postavami i černobílým ztvárněním. Do fikční roviny analýzy patří všechny odkazy v *Zeligu* na hypotexty, obsahem historické jsou odkazy na dokumentární tvorbu, objevené mezi *Zeligem* a hypotexty. Do historické roviny patří pouze odkaz na Eugena O'Neilla a Adolfa Hitlera.

Komparací analýz jednotlivých transtextuálních typů, jsme dospěli k závěru, že dominantním typem transtextuality, v rámci filmu *Zelig*, můžeme označit hypertextualitu. Skrz hypertextualitu odkazuje *Zelig* ke svým hypotextům, čímž se hypertextualita řadí k obsáhlému zdroji intertextových odkazů. Přestože některé odkazy objevíme i v rámci intertextuality, primárně je řadíme do hypertextuality. Pokud se zaměříme na typ transtextuality, podporující autentičnost filmového ztvárnění, mluvíme jednoznačně o intertextualitě. Analýzou dokumentární a historické roviny intertextuality jsme odhalili množství aluzí na dokumentární formu, dobové celebrity i historické události; navozující iluzi dobového kontextu. Metatextualita je zdrojem intertextovosti v menší míře, převážně v rámci metafikce. Paratextualita a architextualita se v rámci filmu *Zelig* projevují minimálně.

Allen využívá v *Zeligu* intertextualitu primárně k prohloubení komediálního, potažmo parodického efektu ve filmu. Narážky na jiné hrané filmy, vyvolají v divákovi vzpomínky, které porovnává se sledovaným *Zeligem* a náramně se baví. Už jen proto, že Allena vůbec napadlo spojit tato dvě díla dohromady. Vzhledem k dokumentární formě *Zeliga*, jsou Allenovy historické fotomontáže, na nichž se objevuje Zelig společně s Adolfem Hitlerem, Eugenem O'Neillem či jinými populárními osobnosti dané doby, prohlubujícím prvkem komediálního rázu filmu. Pomocí intertextuálních přesahů, parodie, aluzí, autentického černobílého ztvárnění a stvoření postavy Leonarda Zeliga, vytvořil Allen jedinečný film. Svým pojetím intertextuality předznamenal Allen postmoderní režiséry, včetně Quentina Tarantina.

Seznam pramenů a literatury

Prameny

Zelig [film]. Režie Woody ALLEN. USA, 1983.

Citizien Kane [Občan Kane] [film]. Režie Orson WELLES. USA, 1941.

Reds [Rudí] [film]. Režie Warren BEATTY. USA, 1981.

The Elephant Man [Sloní muž] [film]. Režie David LYNCH. USA, 1980.

The Jazz Singer [Jazzový zpěvák] [film]. Režie Allan CROSLAND. USA, 1927.

Literatura

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000. 238 s. ISBN 0-203-13103-7

Cinema. Praha: Slavonia Press, 1992, no. 9. ISSN 1210–132X

Cinema. Praha: Slavonia Press, 1994, no. 6. ISSN 1210–132X

Cinema. Praha: Slavonia Press, 2005, no. 4. ISSN 1210–132X

GENETTE, Gérard. *Palimpsest. Literature in the Second Degree*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997, 490 s. ISBN 0-8032-2168-1

JAMPOLSKIJ, Michail. Film a teorie intertextuality. In: *Illuminace*. NFA: 2000, vol. 12, no. 2. ISSN 0862–397X

JOHNSTON, Ruth D. Ethnic and Discursive Drag in Woody Allen's *Zelig*. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Routledge, 2007, vol. 24, s. 297-306. ISSN 1050-9208

MÁLEK, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. In: *Illuminace*. NFA: 1993, vol. 5, no. 2. ISSN 0862–397X

MAREŠ, Petr. Citát a aluze ve filmu. In: *Illuminace*. NFA: 1997, vol. 9, no.2. ISSN 0862–397X

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Nakladatelství AMU a JSAF, 2010. 318 s. ISBN 978-80-7331-181-0

PERLMUTTER, Ruth. *Zelig According to Bakhtin*. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Routledge, 1990, vol. 12, s. 37-47. ISSN: 1050-9208

Premiere. Praha: Hachette Filipacchi, 2000, no. 7–8. ISSN 1212–8899

Premiere. Praha: Hachette Filipacchi, 2004, no. 6. ISSN 1212–8899

STAIGER, Janet. Chameleon in the Film, Chameleons in the Audience. Or Where Is Parody? The Case of Zelig. In: *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992, s. 196-209. ISBN 0-691-04797-9

STAM, Robert a SHOHAT, Ella. Zelig and Contemporary Theory: Meditation on the Cameleon Text. In: SILET, L.P. Charles. *The Films of Woody Allen: Critical Essays*. Lanham: Scarecrow Press, 2006, s. 198-217 ISBN – 13: 978 –0 – 8108 – 5739 - 0

WAUGH, Patricia. *Metafiction*. London: Routledge, 2003. 175 s. ISBN 0-415-29133-X

Elektronické zdroje

GLAVANIČOVÁ, Daniela a KUČTOVÁ, Alžbeta. Metajazyk a intertextualita vo filmoch Woodyho Allena[online]. [cit. z 04.05.2020]
Dostupné z
https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kfdf/SVOK/Glavanicova_Kuchtova_-_Allen.pdf

KNIGHT, Dana. Postmodernism – Between pastiche/parody and a nostalgia for the past. *Idea / Film* [online]. [cit. 04.05.2020] Dostupné na
<https://ideasfilm.org/postmodern-cinema/>

NAS, Loes. The 'unreel' in Woody Allen's Zelig. *Literator* [online]. Cape Town, Nov. 1992, s. 94. [cit. 04.05.2020] ISSN 0258-2 Dostupné z
<https://literator.org.za/index.php/literator/article/view/775/945>

Seznam obrázků

Obrázek 1 Zeligovy adaptace na prostředí	26
Obrázek 2 Fanny Brice	30
Obrázek 3 Zeligova sestra	30
Obrázek 4 Dobové titulky	32
Obrázek 5 Komentují Irving Howe	32
Obrázek 6 Zelig s Eugenem O'Neillem	34
Obrázek 7 Zelig s Coolidgem a Hooverem	35
Obrázek 8 Zelig na titulní straně novin	36
Obrázek 9 Zelig chodící po zdi	39
Obrázek 10 Zelig s Hitlerem v Německu	39
Obrázek 11 Chameleóní tanec	44
Obrázek 12 Karikatura Zeliga se Strýčkem Samem	45

ANOTACE

NÁZEV: Intertextualita ve filmu Zelig (W. Allen 1983) podle Gérarda Genetta

AUTOR: Alžběta Pečivová

KATEDRA: Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zabývá intertextualitou filmu Zelig (W. Allen 1983). Zelig obsahuje množství parodických situací a dobových citací, jež můžeme chápat jako intertextuální odkazy. Cílem této práce je identifikace a dešifrování intertextuálních prvků, obsažených ve filmu, pomocí aplikace Genettovy teorie transtextuality na film. Transtextualitu dělí Genette do pěti kategorií. Analýza se soustřeďuje na jednotlivé kategorie zvolené teorie v rámci Zeliga, následně určuje dominantní typ transtextuality. Součástí práce je rekapitulace dosavadních publikovaných studií o filmu Zelig a nástin vývoje intertextuality.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Zelig, intertextualita, Allen, Genette, transtextualita

TITLE: Intertextuality in the movie Zelig (W. Allen 1983) by Gérard Genette

AUTHOR: Alžběta Pečivová

DEPARTMENT: The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis studies the subject of intertextuality in movie Zelig (W. Allen 1983). In Zelig there are to be found plenty of satiric moments and period citations, which can be understood as intertextual references. Main goal of this thesis is to identify and decipher of these intertextual elements with the help of theory of transtextuality by Genette and apply it on the film. In this theory, Genette divides transtextuality into five categories. Each of these categories is subject of analysis of chosen theory within movie Zelig, and afterwards it determines dominant type of transtextuality. In this thesis is also included resume of published studies about Zelig and outline of development of intertextuality.

KEYWORDS:

Zelig, intertextuality, Allen, Genette, transtextuality