

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PARATEXTY, JEJICH PODOBA A VÝZNAM

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph.D.

Autor práce: Jakub Novák

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3

2017

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací These.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 29. 4. 2017

Na tomto místě bych rád poděkoval především Mgr. Davidovi Skalickému, Ph.D. za odborné vedení, rady, a pomoc při vypracování bakalářské práce.

## Anotace

Bakalářská práce se zabývá problematikou paratextů v literatuře a na knižním trhu se zaměřením na jejich charakteristiku, dělení a možné realizace. Předkládá příklady, především z české literatury, na nichž demonstruje konkrétní podoby a funkce paratextů. Poukazuje na různost přístupů tvoření sekundárních knižních i mimoknižních textů, jejich proměny v závislosti na datu publikování, na důležitost v literární komunikaci, na interpretační charakter paratextů a jejich impakt na jednotlivá díla.

## Annotation

The bachelor thesis is primarily focused on the aspect of paratexts in literature and book market, deals with its characterization, division and their possible realization in practice. It presents examples mainly from the Czech literature, on which it demonstrates the specific form and functions of the paratexts. It refers to variety of approaches to the creation of secondary book and non-book texts, their transformations depending on the dates of publication, their importance for literary communication, the interpretative character of the paratexts and their influence on individual works

# Obsah

ÚVOD.....	6
1 PARATEXTY A JEJICH DĚLENÍ.....	7
2 AUTORSKÉ A NAKLADATELSKÉ PERITEXTY.....	10
3 OBAL, PŘEBAL A JEJICH NÁLEŽITOSTI.....	12
3.1 Ilustrace obalů a přebalů.....	13
3.2 Grafické zpracování edic.....	14
3.3 Grafická podoba české literatury v překladu.....	15
4 NÁZEV DÍLA.....	16
5 JMÉNO AUTORA.....	20
6 DEDIKACE A VĚNOVÁNÍ.....	22
7 EPIGRAF.....	25
8 PŘEDMLUVA A DOSLOV.....	28
8.1 Druhy předmluv a doslovů.....	30
9 MEZITITULKY (NÁZVY KAPITOL).....	35
9.1 Absence mezititulků.....	35
9.2 Texty s mezititulky.....	35

<b>10</b>	<b>VEŘEJNÉ EPITEXTY .....</b>	<b>37</b>
<b>10.1</b>	<b>Nakladatelský a polooficiální epitext .....</b>	<b>39</b>
<b>10.2</b>	<b>Veřejný autorský epitext .....</b>	<b>40</b>
10.2.1	Auto-recenze .....	40
10.2.2	Veřejná reakce .....	41
10.2.3	Interview .....	41
10.2.4	Diskuze .....	42
10.2.5	Kolokvia.....	42
<b>11</b>	<b>PRIVÁTNÍ EPITEXTY .....</b>	<b>43</b>
<b>11.1</b>	<b>Korespondence.....</b>	<b>43</b>
<b>11.2</b>	<b>Deníky a rukopisy .....</b>	<b>44</b>
<b>12</b>	<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>47</b>
<b>13</b>	<b>OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....</b>	<b>49</b>

## Úvod

Cílem bakalářské práce je přenést Gérard Genettovu teorii o paratextech (sekundárních knižních i mimoknižních textech), jež byla poprvé zformulována na konci 20. století v knize *Paratexts: Thresholds of Interpretation* do českého literárního prostředí a v tomto prostoru je aplikována na vybraná díla české, především krásné literatury, v průřezu časem, žánry a lehkým přesahem do cizojazyčné literatury. Pozoruje se dále jejich fungování, význam, vývoj, proměny a to synchronně, ale i diachronně. Práce vychází také z textů Lenky Müllerové: *Autorské knižní paratexty: nad edičními počiny Josefa Škvoreckého z 90. let dvacátého století* a *Paratexty a jejich role v knižním světě* a Andrey Králíkové: *Autorské tváře v knižních zrcadlech: obrazy autorů současné české literatury v perspektivě kulturního transferu*.

Paratexty, jimiž se práce zabývá, jsou prostorem mezi textem, ale i mimo něj, přechodnou zónou mezi těmito prostory, místem pragmatiky, vlivu na veřejnost, který slouží k lepšímu přijetí hlavního textu a jeho transparentnějšímu čtení. Podrobením rozboru těchto sekundárních textů může být důležitým klíčem k odhalení vnímání autora v různých obdobích existence knihy, což práce na několika případech demonstruje.

První kapitola definuje samotný pojem paratextu, vysvětluje základní funkce paratextů v literární komunikaci a v závěru je rozděluje dle pěti kritérií. Kritérium tvůrce paratextu je pro svou důležitost dále rozvedeno v následující části práce. Kapitoly 4–9 se věnují různým podobám peritextů: obalu, u něhož je rozveden i ilustrační aspekt demonstrováný na konkrétních příkladech v obrazové příloze, titul, jméno autora, dedikace a věnování, epigraf, předmluva a doslov, mezititulky. Každou z nich definují, rozdělují a následně představují, jaké konkrétní podoby nabývají a jakými funkcemi konkrétní peritexty disponují. Kapitoly 10–11 zaměřené na dvě základní podoby epitextů (veřejnou a privátní), u nichž je zvolen identický postup popisu. Ve všech kapitolách jsou uvedeny konkrétní realizace probíraných paratextů za pomoci ilustračních příkladů z české, ale pro porovnání i zahraniční, literatury.

Práce uvádí spektrum možných realizací paratextů a jejich konkrétní podoby s popisem způsobů fungování v českém literárním prostředí. Jejich hlavním cílem je představení základních podob paratextů a upozornění na několik nově vzniklých paratextových rovin, které Gérard Genette ve své publikaci nepostihl.

# 1 Paratexty a jejich dělení

Paratexty se staly nedílnou součástí současného knižního světa ovlivňující celý proces literární komunikace. Jsou prvním komunikátorem mezi knihou a recipientem. V základě se jedná o sekundární literární komunikaci, zároveň však mohou mít i vliv na text hlavní. „Paratexty ‚určují veškeré čtení‘, ač jsou pouze doprovodným příslušenstvím textu, mají značný a zásadní podíl na jeho přijetí. Vrství se na text, vytvářejí jakýsi obal textu, který si lze těžko odmyslet a skrze který se čtenář k textu musí dopracovat.“ (Králíková 2015: 35)

Za paratext jsou považovány zprávy, postuláty nebo výrazy, které doplňují hlavní obsah textu. Jejich účelem je poskytnout více informací o dané publikaci, okolnostech ke knize se vztahujících, či o autorovi. Paratexty jsou prostorem literární, ale i mimoliterární komunikace, lze je však považovat i za formu literární interpretace. Gérard Genette ve své knize dělí paratexty do dvou velkých skupin: *peritexty* a *epitexty*. Peritexty jsou paratexty nacházející se v bezprostřední blízkosti hlavního textu knihy. Epitexty doprovázejí a podílejí se na sekundární literární komunikaci kolem knihy a stojí vně její fyzické podoby.

Hodnotu významu paratextů nelze všeobecně stanovit. Rozliší se až při konkrétní realizaci, při níž jednotlivé prvky získávají na větším či menším významu v závislosti na kontextu díla, ale i kulturních hodnotách společnosti.

V současné době se rozlišují typy paratextů podle (Müllerová 2013):

## 1) Místa existence:

*Vnější paratexty* (epitexty) – mající verbální i neverbální povahu, existující v okolí knihy (např.: kritika, recenze, rozhovor s autorem).

*Vnitřní paratexty* (peritexty) – obklopující primární text v bezprostřední blízkosti hlavního textu. Jsou součástí fyzické podoby knihy (např.: titul, jméno autor, předmluva, doslov...).

## 2) Použitého kódu:

*Verbální paratexty* – sdělené prostřednictvím řeči (např.: titul, jméno autora, recenze, reklamní text...).

*Neverbální paratexty* – sdělené mimojazykovým způsobem (např.: ilustrace, logo edice nebo nakladatele...).



3) Autorství:

*Autorské paratexty* – vytvořené autorem díla (např.: název díla, jméno autora, věnování, doslov, motto...).

*Nakladatelské paratexty* – mezi které patří všechny složky vytvořené nakladatelem knihy (např.: propagační texty, texty na záložkách a zadní straně obálky, plakáty, reklamní spoty, ale nakladatel může zasahovat i do primárně autorských paratextů jako je titul díla, doslov...).

*Mediátorské paratexty* – jejichž tvůrcem je zprostředkovatel knihy (škola, knihovna) a vznikající až v průběhu fyzické existence knihy (např.: anotace, ústní komentář, návod k recepci...).

4) Umístění v knize vůči primárnímu textu:

*Prefixové (úvodní) knižní paratexty* – umístěné před hlavní text (např.: titulní strana, předmluva, věnování, obsah...).

*Infixové (prostřední) knižní paratexty* – umístěné uvnitř hlavního textu (např.: názvy kapitol, ilustrace...).

*Postfixové (závěrečné) knižní paratexty* – umístěné za hlavním textem (např.: doslov, komentář, poznámky...).

5) Adresáta paratextového sdělení

*Veřejné paratexty* – určené širší veřejnosti (např.: titul, jméno autora, předmluva...)

*Privátní a intimní paratexty* – nejčastěji ručně psaná věnování, poznámky v textu týkající se omezeného počtu knih zaručující jistou míru originality a jedinečnosti daného výtisku.

Nejpodstatnější funkcí paratextů obecně je zapůsobit na potenciální čtenáře a přitáhnout jejich pozornost k textu samotnému, jelikož je recipientům mnohem blíže než hlavní text. Komunikuje s každým recipientem okamžitě, i bez znalosti textu hlavního, ale i bez čtenářovy intence text číst. S čímž těsně souvisí znalost cílové skupiny, kterou mají paratexty oslovit neboli tvůrci (autor knihy, nakladatel, ale i grafik atd.) musí mít jasnou představu o této skupině a dle ní vytvořit odpovídající vizuální, textovou podobu. V obecné rovině paratext odkazuje k příslušnému žánru, který se projeví v jeho rozdílném pojetí například rozlišení umělecké od zábavné („brakové“) a odborné literatury.

Již toto zařazení má svůj impakt na čtenářské předporozumění a následnou recepci díla, kterou se snaží valná většina paratextových složek usnadnit. Čtenář již na základě například obalu ví, do jakého žánru si knihu zařadit a jakým způsobem knihu číst. Za zmínku stojí i další funkce: informační, návodná, propagační, metatextová a estetická. Za zcela specifickou lze považovat funkci edukativní, v případě, že paratext seznamuje čtenáře s životem, tvorbou autora a jeho možnými inspiracemi. Paratexty jsou silně spjaté s kulturou, kulturními stereotypy a společenským kontextem, problematika je přímo demonstrována v kapitole 3. Všechny zmiňované aspekty musí tvůrci brát v potaz, pokud mají vytvořit úspěšný paratext. „Paratexty tedy zastávají i funkci ‚orientátorů‘ po knižním trhu a stávají se součástí reklamního prostředí.“ (Králíková 2015: 37)

## 2 Autorské a nakladatelské peritexty

Jedním z Genettových rozdělení paratextů je na autorské a nakladatelské. Oba typy jsou nedílnou a důležitou součástí každé publikované knihy. Zcela zjevným rozdílem mezi těmito druhy paratextů jsou jejich tvůrci. Autorské, jak již název napovídá, tvoří sám autor díla, nakladatelské má na starost nakladatelství.

Mezi autorské paratexty Genette řadí název díla, jméno autora, dedikaci a věnování, motto, méně častými jsou komentáře, poznámky, texty věcného ladění. Müllerová ve své studii poslední tři zmiňované pojmenovává v rámci paratextů jako sekundární a zároveň tvrdí, že „Uvedené peritexty jsou v českém prostředí častěji nakladatelského typu.“ (Müllerová 2012: 98)

Nakladatelské paratexty jsou definovány jako „Peritexty, za které nese hlavní a přímou zodpovědnost nakladatel.“ (Genette 1997: 16) Jedná se tedy především o materiální záležitosti spojené s výrobním procesem knihy. Nakladatel zodpovídá za podobu obalu, přebalu a titulní strany, výběr formátu knihy, typu písma a papíru atd.

I tyto zdánlivě pouze technické aspekty působí na recipienta a prozrazují mu něco o charakteru knihy. Již například v 19. století velikost knihy rozlišovala pro možného čtenáře knihu vážnou (velkou) od knihy nevážné (malé). Toto se svým způsobem zachovává dodnes a některá nakladatelství této paratextové zprávy využívá k zvýšení renomé knih obsahově brakových. Za nejilustrativnější příklad lze uvést všeobecně známý román: *Padesát odstínů šedi*, bezesporu obsahem patřící do brakové literatury, ale nakladatelstvím XYZ publikován ve velkém formátu. Podobným způsobem jsou publikovány literární počiny M. Viewegha: *Mráz přichází z hradu* a *Mafie v Praze*, knihy obsahu brakového, ale na první pohled působící rozsáhle.

V knižním prostředí mají autorské sekundární texty výlučnou pozici „– nejenže jsou nositeli všech funkcí paratextů, tj. mimo jiné lákat a vábit potenciálního příjemce primárního textu ke koupi či četbě a posléze organizovat a usměrňovat jeho recepci díla, ale jsou především přímým komunikačním mostem mezi genezí díla a jeho existencí v procesu recepce, tedy mediátorem komunikací mezi autorem a čtenářem.“ (Müllerová 2012: 97–98) Mediátorem je zde myšlen, jak sama Müllerová ve své studii uvádí, například: literární kritik, redaktor, překladatel. Tyto paratexty slouží autorovi k zjednodušení recepce, zamezení dezinterpretace hlavního textu dalšími subjekty, které

do díla zasahují. Umožňuje mu poskytnout nadstavbové informace, které pomáhají recipientům zjistit názory tvůrce díla, čímž mohou odhalit jinak přehlédnutelné skutečnosti. Autor v tomto směru ovšem nemusí mít plnou pravomoc nad finální podobou paratextů. O finální podobě knihy, a tedy i o podobě autorských paratextů, rozhoduje nakladatelství, tudíž lze jen těžko rozeznat, zda autorem vytvořený text si zachoval identickou podobu, jakou má text poskytovaný v rámci knihy.

### 3 Obal, přebal a jejich náležitosti

Za zpracování obou těchto epitextů nese zodpovědnost nakladatel, byť jsou zde uvedeny i aspekty patřící do kompetencí autora. Z historického hlediska lze považovat za relevantní zabývat se obalem (knižními deskami) až od zavedení tištěných obalů a přebalů. Do té doby byl obal kožený a ve valné většině případů neposkytoval žádnou paratextovou informaci, a pokud ano, uváděl se pouze název díla či jméno autora.

Náležitosti přední strany obalu/přebalu:

1. Jméno či pseudonym autora.
2. Název díla (titul), podtitul a indikátor žánru (problematika je rozvedena v kap. 5).
3. Jméno nakladatelství či alespoň jeho logo.
4. Jméno edice, v jejímž rámci dílo vychází.
5. Specifická ilustrace, či barevné zpracování.

Na zadní stranu obalu se dle Genetta uvádí:

6. ISBN (International Standard Book Number) – v české literatuře se dnes uvádí na protistranu straně titulní.
7. Doporučená cena.
8. Bibliografické poznámky, text zabývající se životem autora, předchozí tvorbou, často kombinované s úryvkem z díla, jako tomu je u knihy Daniela Petra: *Straka na šibenici* vydaná nakladatelstvím Host (*Obr. 1*).
9. Pokračování ilustrace z přední strany obalu.
10. Autorovo motto pro knihu (příkladem může být moto uvedené na obalu výše zmiňované knihy Daniela Petra: „*Porozumět vlastnímu životu a najít sám sebe nemusí nutně znamenat výhru*“).
11. Čárový kód, jehož přítomnost je čistě pragmatická
12. Může se zde vyskytovat i reklama sponzorů knihy.

Pokud však kniha disponuje přebalem (potahem knižních desek), může všechny tyto aspekty převzít právě přebal a obal se ve většině případech pak stává jednodušším, jednobarevným, jako je tomu u díla M. Kundery: *Nesmrtelnost* (*obr. 2–3*). Zde přebal disponuje jménem autora, titulem, jménem nakladatelství a ilustrací, desky jsou pak opatřeny pouze jménem autora a na hřbetu knihy titulem.

### 3.1 Ilustrace obalů a přebalů

Základní funkcí obou peritextů je přitáhnout na sebe pozornost potenciálního čtenáře, zároveň se jejich zpracování stává indikací žánru. Takto se dnes velice snadno rozpoznává například tzv. „červená knihovna“, u níž často užívají provokativní ilustrace s milostnou, místy až erotickou tematikou. U knihy Kateřiny Petruskové (*obr. 4*) byl zvolen decentnější obal, který potenciálním recipientům indikuje příběh založený více na emocích. Protipólem se pak stává kniha Veroniky Hrachovcové vystupující pod pseudonymem Nika Peas, jejíž přebalová fotografie vypovídá o zaměření textu hlavního na erotiku (*obr. 5*).

V české kultuře se vyskytují knihy, u nichž recipient očekává u všech edic specifický a jednotný vzhled či ilustrace, které jsou již s knihou pevně spjaty. Takovými knihami je knižní série Jaroslava Haška: *Osudy dobrého vojáka Švejka*, kterou má český recipient spjat s ilustrací od Josefa Lady (*Obr. 6–8*), vydávané nakladatelstvím Československý spisovatel. Josef Lada tímto způsobem zavedl prototyp „Švejka“ v českém podvědomí, dodal tvář postavě, která není hlavním textem detailněji popsána, a určil fyziologický vzhled i pro pozdější ilustrační alternace (*Obr. 9*). Lze však dohledat i ilustrace porušující tradiční vyobrazení postavy Švejka (*Obr. 10*) či novější edice knihy nakladatelství Omega (*Obr. 11*), která hlavní postavu nezobrazuje vůbec. Absence vyobrazení na obalu již nezasahuje do interpretací postavy, která Ladovým zásahem získala jasnou podobu připomínající samotného Haška a ponechává tak čisté pole pro imaginaci recipienta.

Tradiční a očekávané ilustrace se ale spíše týkají knížek pro děti. Ilustrace Heleny Zmatlíkové jsou neodlučitelně spjaty s knihou Bohumila Říhy: *Honzíkova cesta* (*Obr. 12*), či série knížek o Ferdovi mravencovi od Ondřeje Sekory, které si sám ilustroval (*Obr. 13*).

Existují autoři, kteří uchovávají jednotnou grafickou podobu svých knih. Tato podoba se pak stává rozlišovacím znakem knih jednoho autora pro snadnější rozpoznání v knihkupectvích. Ilustrativním případem je medailonek Milana Kundery a vizuální zpracování jeho knih vydávaných nakladatelstvím Atlantis, zachovávající si jednotné pozadí přebalu podtržené jednotným stylem písma i jeho barevným rozlišením (*Obr. 2 a Obr. 14–16*).

Další specifickou kategorií tvoří ilustrace vycházející z filmových adaptací knihy. V takovém případě se jedná o reedici díla, o které se zvýšil zájem poté, co byla filmová adaptace úspěšně promítnuta. Znáмым příkladem je reedice knihy Karla Jaromíra Erbena: *Kytice* nakladatelství Academia (*Obr. 17*), avšak tento počín není vnímán jako povedený ze dvou důvodů: film neslavil úspěch a v porovnání s jinými edicemi je tato ilustrace vnímána jako netradiční a nekorespondující s klasickým dílem české literatury. Obalové ilustrace vycházející z filmových adaptací jsou většinou vnímány negativně právě u strašidelných děl. Dalším příkladem je kniha Bohumila Hrabala: *Obsluhoval jsem anglického krále* (*Obr. 18*) vydaná nakladatelstvím Mladá Fronta. Filmové adaptaci promítnuté se nevyhnuly ani výše zmiňované *Osudy dobrého vojáka Švejka*, avšak k vizuálnímu promítnutí tohoto filmu na knihu nedošlo v žádném nakladatelství.

### **3.2 Grafické zpracování edic**

Jednou ze známějších edic v české kultuře je ediční počín nakladatelství Albatros KOD (*edice Knih odvahy a Dobrodružství*). V rámci KOD nevycházeli pouze čeští autoři. Za zmínku jistě stojí Karel May, Julius Verne, Jack London, Mark Twain, z českých autorů jsou sem zařazeni Eduard Bass, Vítězslav Kocourek, Zdeněk Mareš a další. V současné době edice obsahuje přes 200 titulů. Albatros zvolil jednotnou podobu, která se stala signifikantní pro KOD (*Obr. 19*). Ilustrace je zjevně tematická, jelikož adresátem textu i paratextu jsou mladí čtenáři/čtenářky, kterým se pomocí ilustrace přibližuje obsah hlavního textu. Identifikační funkce těchto paratextů je primárně zaměřená pouze na rozpoznání edice, nikoli jednotlivých autorů. KOD nedisponuje přebalem, anotace a text o autorovi se nachází na zadní straně obalu.

Dnes již nevydávanou, ale úspěšnou edicí je *Život kolem nás*, vydávaná v letech 1960–70 nakladatelstvím Československý spisovatel. Edice má jednotný formát: výška 20 cm, knihy vázané, s přebalem. Na přední záložce přebalu se nachází anotace díla, na zadní ediční plán aktuálního ročníku, což ovšem nebylo vždy dodržováno (*Obr. 20*). Edice obsahuje 73 svazků. Grafika přebalů je jednotná a je opatřena ilustracemi, které nejsou vždy tematické (*Obr. 21*), ale spíše abstraktního rázu (*Obr. 22*).

### 3.3 Grafická podoba české literatury v překladu

U grafické podoby překladové literatury nakladatelství mají tři možnosti, kterými mohou postupovat:

1. Zachovat či napodobit originální podobu knihy, čímž se akcentuje kultura, z níž pochází. Takovými knihami jsou např.: *Neměnnost leopardích skvrn*, kniha amerického autora Kristophera Jansma přeložená do češtiny a zachovávající si identickou vizuální podobu jak v českém, tak v americkém prostředí, z češtiny do chorvatštiny přeložená kniha Vladislava Vančury: *Ljeto hirovito (Rozmarné léto; Obr. 23)* nebo španělský překlad Haškova *Dobrého vojáka Švejka*, který ilustroval Karel Stroff se zjevnou inspirací v ilustracích Josefa Lady (*Obr. 24*).
2. Proměna vzhledu knihy s akcentací na kulturu, do níž má kniha vstupovat. Za ilustrativní příklad může sloužit portugalský překlad knihy Boženy Němcové: *Vecmāmiņa (Babička; Obr. 25–26)*. Dochází k proměně primární představy babičky, která je pro české recipienty odlišná než ta, již uvádí portugalský obal, na němž se po fyziologické stránce babička liší. Může jít také o změnu, pro českého recipienta neobvyklou (sekundární), jelikož již má skrze paratexty vytvořenou představu. Nejmarkantnější změnou prochází Švejk, opět po fyziologické stránce, v německé publikaci *Also sprach Schwejk (Obr. 27)*. Zpodobněný Švejk je zde o mnoho hubenější, distancovaný od inspiračního zdroje Josefa Lady. Podobnou ilustrační změnou prošla kniha Ladislava Klímy: *Utrpení knížete Sternenhocha* (vydaná nakladatelstvím Paseka (1990), v českém kontextu kniha spjatá s ilustracemi Karla Nepraše (*Obr. 28*)) v překladu do španělštiny. Obal prezentuje jinak pojatý pokřivený obraz ústřední postavy (*Obr. 29*).
3. Poslední možností je vymyšlení si vlastního, ať již tematického či abstraktního ztvárnění obalu. Tato změna je samozřejmě při publikaci knihy v rámci určité edice. Příkladem zahraniční edice českých děl je nizozemský počin jménem *Voetnoot*, v němž byla publikována díla Ludvíka Vaculíka, Arnošta Lustiga, Michala Ajvaze a dalších (*Obr. 30–32*). K velkým ilustračním změnám akceptujícím téma knihy, avšak zpracovávajícím jej jinak na obalu knihy, dochází u díla Radky Denemarkové: *Peníze od Hitlera (Obr. 33)*, v různých kulturách: Slovinsko (*Obr. 34*), Itálie (*Obr. 35*), Španělsko (*Obr. 36*). Jediný Španělský překlad užívá stejného objektu (židle), ačkoli je zasazen do jiné situace (židle je osamocena, umístěna do malé místnosti a není prázdná).



## 4 Název díla

Dnes zcela obligátní paratext, který čtenář považuje za přirozeně nutný. Avšak dlouhou dobu nebyl název samozřejmou součástí knihy, recipient jej získával skrze orální tradici, z doslechu, či byl součástí vědeckých kompetencí (Genette 1997: 64). Ještě v době raného tisku se v knihách nevyskytovala titulní strana, jelikož knihy měly vypadat jako ručně psané. Součástí se stává až mezi lety 1475–80 a název se objevuje pouze na této straně až do vynálezu a zavedení tištěného obalu.

Již svou frekventovaností výskytu poukazuje na to, že se jedná o jeden z nejdůležitějších paratextů knihy. Titul se dnes v rámci knihy vyskytuje hned na několika místech. Je to přední obal (deska), hřbet knihy, z čistě praktických důvodů, a na stejných místech i na přebalu knihy a v neposlední řadě na titulní straně. Dále je součástí textů obsahujících technické a vydavatelské údaje, lze jej nalézt i v poznámkách, předmluvě, doslovu, některé knihy titul uvádí i v záhlaví stran knihy atd.

Zcela zřejmým adresátem tohoto paratextu je, v ideálním případě, faktický čtenář. Funkcí titulu z pohledu nakladatele je snaha zaujmout recipienta ke koupi a samozřejmě spíše autorovou intencí snaha recipienta titulem přesvědčit k přečtení díla. Samotný titul má více recipientů než vlastní text. Avšak „(...) rozlišit, v kterých případech je za titul zodpovědný sám autor a v kterých nakladatel, je až na výjimky nemožné.“ (Müllerová 2012: 99) Toto podílení se na názvu dále pokračuje grafickým ztvárněním titulu v koexistenci se jménem autora, jelikož grafické provedení těchto paratextů je v kompetenci nakladatelství. Název tedy do komunikace s recipientem vstupuje jako výsledek působení obou tvůrců.

Titul díla by měl být v plné kompetenci autora, Genette ovšem uvádí příklad, v němž se tomu tak neudálo: „Dante (...) nikdy své mistrovské dílo nenazval Božskou komedií, a proto jej retrospektivně nelze považovat za zodpovědného za tento titul, jehož skutečný tvůrce není znám (alespoň mně), a osobou nesoucí zodpovědnost je první nakladatel...“ (Genette 1997: 74). Často lze obdobný zásah nakladatele vystopovat u povídkových souborů: F. Kafka: *Proměna*, napsána jako samostatná povídka, jejíž titul je dnes nakladateli používán i jako titul celého povídkového souboru.

Název má dvě funkce. Za jedinou nutnou se považuje (1) funkce identifikační. Ta musí být vždy stoprocentní a neomylná. Nese-li dílo všeobecný titul (např.: *Básně*, užitý u J. Hejdy, V. Čerepkové nebo u R. Preisnera), považuje se za nutné dodat alespoň jméno autora. Diskutabilnější funkcí je (2) funkce určující téma díla. Název v mnoha případech nemusí mít na první pohled s obsahem díla mnoho společného. Za příklad lze uvést fakticitu označení *Paní Bovary* či symbolický vztah názvu Stendhalovy knihy *Červený a černý*. Avšak i nahodilost surrealisty volených názvů vypovídá o obsahu a v tomto případě i o způsobu zpracování tématu, čtenář tak může očekávat i určité pro surrealisty signifikantní literárními postupy apod. (V. Nezval: *Absolutní Hrobař*).

Genette ve své knize rozděluje tři části, z nichž se název skládá: Titul, podtitul a žánrový údaj (indikace). Toto triadické rozdělení nelze v praxi vždy striktně a přesně rozlišit. Svědectvím je debata mezi Leoem Hockem a Claudem Ducketem o název Voltairovy knihy: *Zadig ou La destinée, Histoire orientale* (*Zadig, čili Kniha osudu: povídka z východu*). Hocke za titul považuje *Zadig*, podtitul: *ou La destinée (čili Kniha osudu)* a indikátor žánru *Histoire orientale (povídka z východu)*, zatímco Ducket v názvu vidí dva tituly: *Zadig; ou La destinée* a podtitul *Histoire orientale* (Genette 1997: 56–57).

Dnes jsou rozšířeny názvy jednodušší, obsahující pouze složku titulu: M. Kundera: *Nesmrtelnost*, R. Denemarková: *Peníze od Hitlera*. Dohledatelnými jsou však i komplikovanější verze skládající se ze dvou složek titulu a podtitulu: J. Hašek: *Druhý dekameron* (titul): *Lidožroutská historie* (podtitul); či titul a indikace, název objevující se u povídkových a básnických sbírek: F. Kafka: *Proměna* (titul) a *jiné povídky* (indikace), J. Burian: *Ženy, muži* (titul) a *jiné básně* (indikace). Za komplexní titul složený ze všech tří složek lze považovat knihu J. Haška: *Dobryj voják Švejk* (titul) *před válkou* (podtitul) a *jiné podivné historky* (indikace).

Tendenci knihu vybavit krátkým názvem podléhají i knihy starší (17. –18. stol.). Dnes si již téměř nikdo až na pár odborníků v oboru nevybaví celý titul knihy J. A. Komenského, dnes známé pod názvem *Labyrint světa a ráj srdce*, která však v době prvního publikování nesla dlouhý název: *Labyrint světa a ráj srdce, to jest světlé vymalování, kterak v tom světě a věcech jeho všechněch nic není než matení a motání, kolotání a lopotování, mámení a šalba, bída a tesknost, a naposledy omrzení všeho a zoufání; ale kdož doma v srdci svém sedě, s jediným Pánem Bohem se uzavírá, ten sám k pravému a plnému mysli upokojení a radosti že přichází*.

Sbírky povídek a básní nabízejí ještě komplexnější problematiku. V těchto případech Genette zavádí vlastní termín „*overarching title*“ (Genette 1997: 60). Za tento „zastřešující“ titul je považován titul uvedený na přebalu knihy, který může být nově vymyšlený pro danou edici sbírky. Za další možnost uvádí výběr jednoho titulu, který je součástí sbírky – tímto ovšem autor nebo nakladatel upozorňuje na vybraný text jako majoritní a nejdůležitější, čímž zasahuje do recepce takto upozaděných děl.

Za „zastřešující“ titul, který užívá titul jedné z částí sbírky, lze považovat výše zmíněnou povídkovou sbírku *Proměna a jiné povídky* (F. Kafka), či z básnických sbírek *Kytice* (K. J. Erben), *Mé město*, *Cesta k mrazu* (J. Orten), *Absolutní hrobař* (V. Nezval) a další. Povídka *Proměna* se stala jednou z neuznávanějších a nejznámějších povídek celého výběru a dočkala se i samostatného vydání. U své básnické sbírky K. J. Erben zvolil za „zastřešující“ název titul první básně ve sbírce, avšak v rámci této knihy jsou společensky známější básně *Polednice* či *Vodník*. U K. J. Erbeny i u zmiňovaného J. Orteny se ovšem jedná o titul (tituly), které pocházejí přímo od autora. Zastřešující název *Proměna* byl zvolen až nakladatelem první povídkové sbírky, jelikož povídka byla původně publikována samostatně a časopisecky.

Dalším zvláštním příkladem jsou díla, která obsahují několik dílů v rámci jednoho cyklu vyprávění. Ze světové literatury stojí za zmínku dílo francouzského spisovatele Émila Zoly, který svůj cyklus 20 románů „zastřešil“ titulem *Rougon-Macquart* a přidal sérii i podtitul (*sub-overarching title* (Genette 1997: 61)): „*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*“ („*Přírodopisná a sociální studie jedné rodiny za druhého císařství*“). Dnes se však jeho dílo dostává k publiku pouze pod tituly jednotlivých děl a zmínka o zastřešujícím titulu a podtitulu je pouze součástí paratextů.

Česká literatura disponuje několika románovými cykly. A. Jirásek vytvořil pentalogii *F. L. Věk I-V*, v níž jsou jednotlivé romány rozděleny jen číselně. Zajímavějším případem jsou Haškovy romány *Osudy dobrého vojáka Švejka* („zastřešující“ titul pro všechny díly) s podtituly *V zázemí*, *Za první světové války*, *V ruském zajetí* atd. Dnes jsou tyto romány vydávány jako celek s podtituly uvedenými uvnitř knihy.

Další klasifikací titulů, kterou Genette s výpůjčkou z lingvistické terminologie užívá, je rozdělení na tituly tematické a rematické. Za tematické názvy se považují: „(...) tituly, které se zaměřují na téma (obsah) hlavního textu (...)“ (Genette 1997: 81). Příkladem může být *F. L. Věk*, ačkoli se nejedná o téma knihy v úplném slova smyslu, ale pouze

o ústřední element vyskytují se v rámci Jiráskových knih. Nicméně tato zobecnující synekdocha se stává charakteristickým rysem tematických názvů. Za další tituly užívající jméno ústřední postavy je možno uvést: *Dita Saxová* (A. Lustig), *Adelheid* (V. Körner), *Marie* (A. Kliment). Autoři užívají pro titul také prostředí, v němž se kniha odehrává: *Cirkus Humberto* (E. Bass), *Zámek* (F. Kafka), ústřední myšlenku: *Žert* (M. Kundera) nebo činnost: *Pokoušení* (V. Havel). Za samozřejmost se považují kombinace několika zmiňovaných složek upřesňující tímto způsobem obsah hlavního textu: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (A. Lustig), *Vyhnání Gerty Schnirch* (K. Tučková).

Tematické názvy dnes dominují knižnímu trhu, a to jak v prozaické tvorbě, tak i v poezii. Tituly rematické, referující k obsahu textu, k rématu, jsou užity jako formální vyjádření žánru knihy: elegie, satyry či obecnějšími termíny básně, povídky, novela, román. Ty odkazují více na text samotný, jeho formu a zpracování než na obsahovou složku. V poezii jej užil např.: J. Orten: *Elegie*, J. Neruda: *Balady a romance* (v tomto případě se jedná o mystifikující název, jelikož básně v této Nerudově sbírce neodpovídají po formální stránce těmto žánrům).

V případě, že se v próze vyskytne rematický název, je využit v kombinaci s tematickým, a to v pozici indikátoru žánru: M. Kundera: *První sešit směšných lásek*, J. Čejka: *Knihy přání a stížností*, J. Škvorecký: *Legenda Emöke*, či zmiňovaná *Proměna a jiné povídky* (F. Kafka). Specifickým případem, v němž autor užil pouze rematického titulu, je *Krvavý román* od J. Váchala, který však opět účelně porušuje normu žánru krvavého románu, což je nastíněno čtenáři již v podtitulu: *studie kulturně a literárně historická*.

## 5 Jméno autora

V antice ani ve středověku nebyla této složce paratextu věnována pozornost. Dochování jména antického autora je výjimkou (Homér), která se tradovala orálně, a součástí paratextů se stala mnohem později. I ve středověku převažovala díla s autorem neznámým. Filozofická díla se připisují velkým autoritám, na jejichž myšlenky a díla tehdejší autoři navazovali. Tato tradice se drží ještě v dobách raného knihtisku, v němž uvedení autorova jména není považováno za nutnou součást knihy.

Autorská složka paratextového vybavení je již běžnou až nedílnou součástí knihy, na které se, jak již bylo výše zmíněno, podílejí obě tvůrčí síly. Genette na základě historického bádání i v rámci soudobé literatury identifikuje tři možné formy, ve kterých se jméno autora může vyskytovat: skutečné (onym), smyšlené (pseudonym), neuvedené, či neznámé (anonym).

Jméno je obklopeno mnoha informacemi, které s knihou nemusejí souviset. „*Jméno autora je také polyfunkčním peritextem knihy. Vedle sdělení informace o autorství knihy (především na titulní stránce) je uvedený knižní paratext spjat s řadou dalších informací, k nimž náleží kupříkladu zaměření autora (spisovatel, prozaik, autor bestsellerů), hodnocení jeho literárních kvalit (známý romanopisec, brilantní vypravěč apod.), (...).*“ (Müllerová 2012: 100). Další z informací o autorovi jsou recipientům poskytovány mimoliterárními komunikačními kanály (TV, noviny), které jsou schopné o autorovi poskytnout informace pro peritexty nepoužitelné. Jsou to informace o rodinném, zdravotním a finančním stavu, jeho politickém smýšlení apod. Takový druh informací disponuje dle Genetta tzv. paratextovým efektem. I tyto, pro text zdánlivě zbytečné informace, které jsou poskytovány za jiným účelem, mohou ovlivnit jak čtení, tak i rozhodnutí, zda si potenciální čtenář knihu koupí, nebo ne.

Jednou z cest, kterou volí proslavení autoři, aby osvobodili své dílo od zmíněných informací, je pseudonym, čímž separují nové dílo od předchozí tvorby a od čtenářova očekávání. Jméno známého autora může působit jako garance určité kvality či žánru. Za soudobý příklad lze považovat pseudonym J. K. Rowlingové – Robert Calbraith, který použila pro svou sérii detektivek. Pseudonym však volí i začínající či neznámí autoři. „Předchozí sláva autora nemá přímou souvislost s tím, zda se pod knihu podepíše skutečným jménem či zvolí pseudonym. I jméno zcela neznámého autora může vypovídat (...) o různých rysech autorské identity: pohlaví (může mít klíčový dopad na obsah díla),

národnost či společenskou třídu...“ (Genette 1997: 40). V českém prostředí lze najít hned několik příkladů pseudonymů: Božena Němcová (rozená Barbora Novotná), Otokar Březina (Václav Jebavý), ale existují i pseudonymy zvolené z důvodů politických: Jiří Orten (Jiří Ohrenstein – židovský původ mu zabraňoval publikovat), Egon Bondy (Zbyšek Fišer – provokativní a protestní volba židovského pseudonymu), Robert David (Pseudonym užívaný Vítězslavem Nezvalem ve 30. letech pro milostně laděnou poezii). Zvláštním případem bylo tzv. „pokrývačství“ v dobách komunismu. Zakázaný autor nechal vlastní dílo publikovat pod jménem jiného (povoleného) autora, který mu zisk z prodeje předal: Karel Šiktanc, jemuž knihy pro děti vydala pod svým jménem Milena Medová, rozhlasové pohádky Eva Králová a pod ostatní knihy se podepsali Vladimír Pistorius a Jiří Šebánek.

## 6 Dedikace a věnování

Předně je nutné zmínit, že díly, která jsou sama o sobě věnováním někomu/něčemu, je nemožné se zabývat, jelikož akt věnování je součástí hlavního textu nikoli paratextového prostoru. Mezi ně by patřily určité hymny, ódy, elegie či specifické druhy lyriky. Genette existenci knihy adresované jedné osobě, ale věnované osobě jiné nevyklučuje, avšak ani nemůže potvrdit vzhledem k nedostatečnému bádání: „Nevím o žádném příkladu práce, která by byla adresována jedné osobě, ale věnována jiné, ale je možné, že jsem nehledal dostatečně.“ (Genette 1997: 117)

Dále ve své knize rozlišuje dva pojmy, které se v českém jazyce dají shrnout pojmem věnování. Pro účely této práce je však třeba pojmy *dedication* a *inscription* od sebe rozlišit. Dedikace je tištěná, obecnější, méně osobní a svým způsobem neoriginální, jelikož je pro všechny knihy, minimálně v rámci jednoho vydání, identická. *Inscription* je věnování, které připsá autor jedné osobě ručně, s určitou dávkou originality a jedinečnosti.

„První dochované dílo s originálním věnováním je dochováno z antického Říma.“ (Genette 1997: 117) V něm bylo věnování považováno za faktický akt více než akt symbolický či textový, jak je chápáno dnes. Jednalo se o oslavu vládců, božstev, avšak lze najít i příklady více privátní: Cicero věnuje svá díla *De officiis* svému synovi a *De oratore* svému bratrovi. Pojetí se mění již u Římanů. Ti věnování považují za autonomní akt autora, který se chce zmínit o adresátovi: „Věnování se stává autonomním prohlášením (...)“ (Genette 1997: 118), v rámci historického vývoje přibírá další funkce. V období, v němž se psaní nepovažovalo za práci, se stalo jednou z možností finančního zisku (velebení mecenáše) například vedle přímého projevu autorských kopií apod.

Dnes se jedná spíše o symbolický ilokuční akt, v němž se autor okrajově či detailně zmiňuje o osobě, jíž je věnování adresováno. Často se dedikace stává prostorem k poděkování: „*Děkuji autorům, z nichž jsem si v této knize dovolil citovat (...)*“ (Urban 2001: 327) nebo rozsáhlá dedikace J. A. Komenského v knize *Labyrint světa a ráj srdce*, kterou věnoval svému ochránci a příznivci Karlu St. z Žerotína, šlechtici, politikovi a spisovateli, na jehož panství v Brandýse n. Orlicí se za pobělohorského pronásledování ukrýval.

Tato cesta s sebou nese určitou míru ambivalentnosti. Adresátem může být jedna konkrétní osoba, avšak dílo vždy vstupuje do komunikace s recipienty, a tudíž je adresováno i jim, čímž je čtenář určitým způsobem zván autorem k tomu, aby se stal pomyslným svědkem dedikačního aktu. Již z podstaty samé vychází, že se jedná o příklad performativu, který lze postihnout formulí: *Věnuji knihu tomu a tomu*. Dedikace se umisťuje na první pravou stránku po titulní straně a čtenář ji nalezne již v prvním vydání. Obsahuje ve valné většině vyjádření citového vztahu, může upozorňovat na okolnosti vzniku knihy, osobní význam pro autora, či ve vzácných případech může disponovat i návodem k recepci díla.

Jednoduchou dedikace volí například A. Jirásek ve své sérii *F. L. Věk*: vzpomínkové „*Památce mé matky*“ (Jirásek 1960: 9). Další díly jsou posléze věnovány různým, přímo osloveným přátelům: K. V. Raisovi, M. Alšovi, J. Thomayerovi, J. Stupeckému. Obdobné věnování uvádí i Vilém Mrštík v knize *Pohádka máje*: „*Velevážené paní Josefině Malinové z nejhlubší úcty věnuje autor*.“ (Mrštík 1963: 5), přičemž je dnes právě nenaplněný vztah k Josefině považován literárními historiky za inspirační zdroj k tvorbě hlavního textu.

Adresátem může být jednotlivec (konkrétní nebo anonymní), skupina lidí nebo entit. V tomto ohledu uvádí Genette zajímavý příklad dedikace: „*To the happy few*“ užitý například Shakespearom v divadelní hře *Hendry V* a její ironická parafráze: „*To the unhappy many*“, kterou použil francouzský básník na počátku dvacátého století Valery Larbaud ve svém prvním díle: *Poèmes de Barnabooth*. Avšak Genette upozorňuje na to, že existují i případy, v nichž jsou různé části díla věnovány různým entitám. Za příklad lze uvést dílo Laurence Sterneho *Tristram Shandy*. Za nejupřímnější typ lze považovat věnování knihy autorovi samotnému. Takový typ dedikace volí J. Joyce ve své první práci *Brilliant Career*: „Toto první pravdivé dílo v životě věnuji své vlastní duši.“ (Genette 1997: 134)

Hry s dedikací užívají i současní autoři po celém světě. J. K. Rowlingová například u své série knihu od knihy věnování mění a odkazuje v nich na svou vlastní minulost v určitých snadno prohlédnutelných referencích. V první knize zní: „*Jessice, která má ráda, když jí někdo vypravuje, Anně, která to měla stejně ráda, a Di, která tenhle příběh slyšela jako první*.“ (Rowlingová 2000: 6) Každý ze zmiňovaných ve věnování je rodinným příslušníkem, na které takto autorka vzpomíná. Druhý díl je věnovaný příteli ze školy:



*Seanu P. F. Harrisovi, řidiči, který vždycky práskne do bot, a příteli do nepohody.*“ (Rowlingová 2000: 6) Poněkud zajímavější dedikaci vkládá svému dílu *Máj* K. H. Mácha: „*Mnohováženému pánu HYNKOVI KOMMOVI, usedlému měšťanu pražskému, vlastenci horlivému, na důkaz uctivosti obětuje SPISOVATEL*“ (Mácha 2012: 6).

Na hranici mezi předmluvou a dedikací se pohybuje například věnování Vladislava Vančury, v níž se autor lehce věnuje tématu, upozorňuje na jeho možné provokativní zpracování a vyjadřuje touhu po pochopení ze strany adresáta Jiřího Mahena: „*Jiřímu Mahenovi (...) dovol mi, abych začal o loupežnících, s nimiž máme společné jméno. Nehoráznost tohoto příběhu je mi více než vhod a mám pevnou naději, že nepohorší ani tebe.*“ (Vančura 2015: 5–6)

Ne zcela obvyklou, a tedy nestandardní formou dedikace je věnování knihy knize samotné. V takovém případě autor považuje či pouze provokativně prezentuje své vlastní dílo za natolik silné a povedené, že si tento akt zaslouží. Překračuje tak ale hranice klasického pojetí věnování.

Dedikace je aktem demonstrativním, ostentativním, exhibicionistickým a poukazuje na intelektuální (symbolický) či osobní (faktický) vztah a může také vyvolávat/zavdávat podnět k diskuzi. Proust mluví o „*Neupřímosti jazyka věnování (případně i předmluv).*“ (Genette 1997: 135) Autor se nevyhne diskuzi mezi recipienty ani věnováním typu: *Tuto knihu nevěnuji nikomu*. I tato varianta otvírá možnost diskuze nad autorovým rozhodnutím, která může zavést recipienta k myšlenkám, že autor sám nevidí nikoho, kdo by si knihu zasloužil, či nevidí nikoho, koho si zaslouží kniha.

Do této chvíle byla řeč o dedikacích tištěných, pro všechny knihy identických. Nelze však opomenout věnování ručně vepsaná (*inscriptions*), která svou působnost mají v omezeném okruhu recipientů, ale disponují zásadnější funkcí, kterou tištěná dedikace postrádá. Ať už se autor omezí jen na vágní frázi: „*Pro X, Y*“, nebo se rozepíše více, vytvoří z knihy jedinečný artefakt. Originálnější znění spolu s podpisem zvyšuje jedinečnost daného výtisku a tím i jeho finanční hodnotu v závislosti na pod věnováním podepsané osobě např.: autor knihy, dárce knihy apod.

## 7 Epigraf

Z historického hlediska Genette upozorňuje, že se „na první pohled zdá epigraf a motto, častějším než dedikace.“ (Genette 1997: 144) Toto své tvrzení ovšem, jak on sám upozorňuje, nemá podložené řádným historickým bádáním. V knize sleduje vývoj epigrafů až od 17. století. První práci s epigrafem našel ve francouzské kultuře. Autor F. de La Rochefoucauld jej užil v knize *Réflexions, ou Sentences et maximes morales (Maximy a úvahy morální)* v edici z roku 1678. Překlad epigrafu zní: „*Naše přednosti jsou obvykle jen neřesti v přestrojení.*“ (Genette 1997: 145) Tento příklad se však dá považovat za jistý druh anomálie, která se v užívání mezi autory ustálila až v 18. století, kdy se na rozdíl od francouzsky psaného epigrafu La Rochefoucalda psaly převážně v latině. Užívá jej například Charles Louise Montesquieu ve své knize *Esprit des lois (O duchu zákonů)*.

Oba paratexty jsou krátké, převážně alegorické texty umístěné v co možná nejtěsnějším kontaktu s textem a s uvedeným autorstvím. Motto a epigrafy jsou pouze autorským peritextem. Toto však nabourává Edice D. nakladatelství Artur. V edici jsou citace autorů, jejichž knihu právě vydávají, a tato citace je uváděna na místě určeném pro epigraf a motto. Tímto nakladatel zasahuje do reflexe autora a může i dílo dezinterpretovat. Za příklad nakladatelského zásahu lze uvést sv. 64 V. K. Klicpery *Zlý jelen*: „*Mně jest celý svět dramatická báseň! Ze všeho co čtu, ze všeho co vidím, bezevolně scény sprádám a osnuji.* V. K. Klicpera“ (Klicpera 2009: 5).

Genette rozlišuje mezi mottem a epigrafem, přičemž motto definuje jako myšlenku, která provází celou autorovu tvorbu, nemusí být ovšem součástí žádného z děl, a dokonce nemusí být známo recipientům. Epigraf přísluší pouze jednotlivým titulům, případně jednotlivým částem díla, u kterých je uveden a tím čtenáři zprostředkován. S touto terminologií Lenka Müllerová nepracuje. Oba termíny slučuje do jednoho: „Motto (též epigraf) je krátký textový útvar, který je umístěn většinou před začátkem vlastního textu díla, (...)“ (Müllerová 2011), čímž omezuje Genettovo širší pojetí.

Umístění epigrafu mění jeho funkci. Čtenář jej reflektuje jinak před vlastním textem, kde je vnímán jako návod na budoucí čtení a jím může být ovlivněno. Na konci knihy má vliv pouze na recepci díla, nikoli na přímé vnímání textu v průběhu četby. Dle Genetta „(...) se v tomto případě jedná o poslední autorova slova v knize, byť nemusí být jeho

vlastní.“ (Genette 1997: 149) Umístění mění i možnosti epigrafu: závěrečný epigram již může prozrazovat obsah hlavního textu.

Základní formou epigrafu je citát. Epigraf v podobě citátu se uchovává a používá dodnes. Existují tři možné realizace (Genette 1997: 151):

1. Citát může být vymyšlen autorem a autorství tohoto citátu může být připsáno smyšlené osobě.
2. Možnost mystifikace: smyšlený citát připsán skutečnému autorovi.
3. Udržení autenticity: citát připsán skutečnému autorovi.

Epigrafy se stávají návodem pro čtení, ale autor je může využít i ke složité literární hře, jako to činí Edmond Jabès v díle *Od knihy ke knize*. Zde autor kombinuje všechny tři výše zmíněné možnosti. Cituje skutečné židovské rabíny, ale jsou zde i jména smyšlená, dokonce se zde v epigrafu objevují promluvy jednotlivých postav knihy.

Genette dále rozlišuje 4 funkce epigrafů, z nichž žádná není explicitní, jejich vysvětlení je zcela na čtenářově interpretaci (Genette 1997: 156–160):

1. Vysvětluje a zdůvodňuje zvolený titul díla, nikoli text samotný.
2. Je komentářem k textu, který může být zcela jasný, avšak častěji se jedná o puzzle, které se složí až po přečtení díla, jehož relevance odkazování záleží na schopnostech čtenáře.
3. „Prosté“ předání informace obsažené v citátu – toto prosté předání však působí intertextově, a to přes identitu autora nebo citované dílo.
4. Samotná existence, přítomnost epigrafu je rozpoznávacím rysem autorské tvorby, určité epochy či tendence, s jakou je dílo psáno.

Miloš Urban v knize *Sedmikostelí* užívá hned několik epigrafů od různých autorů. První tři citáty zastřešují celou knihu: „*Romantický umělec odvrací zrak od sebe a své společnosti a hledí zpátky. F. Nietzsche*“ (Urban 2001: 11) vysvětlují původ gotického románu jako žánru: „*Z nového napětí mezi rozumem a citem, z nového zájmu o subjektivní pocity a psychologii se zrodil gotický román (...) R. Ruland, M. Bradbury*“ (Urban 2001: 11). Navíc v *Sedmikostelí* každá kapitola disponuje vlastním epigrafem pojícím se k textu a předestírajícím nadcházející děj, například: „*Mluví o nynější době. Nastalo jaro v zimě. Ted' sníh ve větvích se bude snášet jako květy. T. S. Eliot*“ (Urban 2001: 13), „*Bud'te mu rovny silou, paže mé! Podepřítí pospěšte den, jenž se řítí,*

*aniž jsem dobře žil. R. Weiner“ (Urban 2001: 53) a další. Podobný charakter má epigraf přiřazený Arbesově povídce *Newtonův mozek*, kterým se autor hlásí k všeobecně známému dílu W. Shakespeara *Hamlet*, jelikož zde cituje úryvek z této hry:*

*„Jsouť věci na nebi a na zemi, o kterých moudrost naše nemá zdání. HAMLET  
Ba přísámbůh, nedal bych tomu víry bez živého, jistého svědectví svých vlastních očí.  
HORACIO.“ (Arbes 1989: 80)*

Rozhovor je jasným předestřením budoucího děje a lze uvažovat i nad tím, že se v genettovském pojetí jedná o obecné motto J. Arbese, jelikož souvztažnost mezi úryvkem a celou Arbesovou tvorbou je téměř identická jako souvztažnost mezi úryvkem a povídkou k němu přiřazenou.

## 8 Předmluva a doslov

Na rozdíl od jména autora a titulu se nestala obligátní součástí knihy, avšak užívá se v hojné míře. Ručně psané knihy touto složkou z ekonomických důvodů nedisponovaly, avšak z prehistorického období řecké rétoriky jsou dochovány orálně tradované předmluvy, tzv.: *exorde* [exordium], které měly své vlastní náležitosti: zmínka o obtížnosti tématu, prohlášení o účelu a přístupu, jenž k danému tématu zaujímá mluvčí. „(...) většina témat a technik, jimiž se tvoří předmluvy, byly ustáleny v polovině 16. století. Následné proměny neodrážejí skutečněnou evoluci, ale jsou spíše sérií voleb z inventáře mnohem stabilnějšího, než by se mohlo a priori zdát.“ (Genette 1997: 163)

Samotná definice pojmu je zkomplikována množstvím terminologických parasynonym, které se v literární teorii napříč jazyky objevují: „introduction, avant-propos, prologue, note, notice, avis, présentation, examen, préambule, avertissement, prélude, discours préliminaire, exorde, avant-dire, proème“ (Genette 1997: 161). Uvedené pojmy se od sebe mohou při bližším zkoumání odlišovat, ale běžný čtenář je s těmito rozdíly přímo konfrontován pouze v případě, že se dva z uvedených pojmů objeví v těsné blízkosti v rámci jednoho textu (jedné knihy) a distinkce se tak stávají zřetelnějšími. Genette ve své knize uvádí Derridovo rozlišení: „Úvod (introduction) je spjat s knihou spíše systematicky nežli historicky. Je jedinečný: řeší obecnou a estetickou problematiku výstavby; představuje základní koncept v jeho dělení a vnitřní diferenciaci. Předmluvy (preface), na druhou stranu, jsou různorodé, liší se edicí od edice a berou na vědomí více empirickou historicitu; podřizující se příležitostným potřebám...“ (Genette 1997: 162)

Definice se dále komplikuje i nejasnou hranicí prologů a epilogů, která může splývat s jinými paratexty umístěnými před/za hlavní text (motto, rozsáhlá autorská dedikace, komentář) či s textem samotným (začátek/konec vyprávění). Výše zmíněnou dedikaci V. Vančury v knize *Markéta Lazarová* lze vzhledem k její rozsáhlosti považovat za prolog ke knize samotné.

Předmluva se s doslovem může vyskytovat samostatně, i ve dvojici. Obklopují autorský text bezprostředně a z obou stran. Předmluva za titulem díla, věnováním a případným mottem, doslov za hlavním textem. Umístění není zcela striktně dané, ačkoli v českém literárním kontextu se umísťuje do prefixálního prostoru knihy předmluva. Postfixový prostor Lenka Müllerová vyhrazuje pouze doslovu, avšak Genette postfixovou lokaci předmluvy nepovažuje za nemožnou, a to i bez terminologické změny. Spíše poukazuje

na změnu charakteru a působnosti této pozice a přiřazuje termín *postludial preface*. V poznámce poté dodává: „V tuto chvíli zmiňme pouze to, že mnozí autoři považují koncové umístění za taktnější a skromnější.“ (Genette 1997: 172)

Tyto paratexty autor, ale i nakladatel, užívá jako recepční návod, který čtenáři usnadňuje interpretaci, recepci díla a zároveň (hlavně u předmluv) obsahuje funkci motivační. „Hlavní úlohou prologu je sdělovat příjemci, proč má být kniha přečtena a jakým způsobem má být proces recepce realizován.“ (Müllerová 2012: 102) V doslovu autor dovysvětluje dílo, zpětně se snaží ovlivnit interpretaci či zde nakladatel uvádí historické souvislosti, informace o životě a tvorbě autora. „Nevýhodou epilogu je postfixová umístěnost komunikačního prostoru, naopak výhodou je zacílenost na skutečného, nikoliv potenciálního čtenáře a respektování logické posloupnosti recepce knihy.“ (Müllerová 2012: 102)

Důležitým faktorem je datace vzniku peritextu. Zcela samozřejmě existují takové prology a epilogy provázející knihu od jejího vzniku přes všechny novější edice. Genette však neopomíná ani tzv. *delayed/later preface*, zpětně dodané předmluvy, které většinou přidává nakladatel. Příkladem je nová edice díla, která při prvním vydání předmluvu postrádala. Takové předmluvy/doslovy se týkají textů již mrtvých autorů, anonymních děl, u nichž se osvětlují okolnosti nálezů či historický kontext. Dalším příkladem je paratext dodaný zpětně a napsaný autorem samotným nebo pouze upravená podoba již publikovaného paratextu. Nejfrekventovanějším případem, kdy se objevují opožděné předmluvy/doslovy, je edice zahrnující soubor prací, které v kompletní podobě ještě vydány nebyly. Je tedy zjevné, že předmluvy i doslovy se můžou edici od edice lišit, měnit, ale i úplně zmizet, a to i bez angažování autora.

Zvláštním příkladem je vydání *Války s mloky* (K. Čapek) v edici Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění z roku 1955. Toto vydání má hned tři předmluvy. Jedna autorská, umístěná na záložce, druhá ryze nakladatelská (medailonek o autorovi) a třetí je alografická předmluva napsaná Fr. Buriánkem. Všechny (autorská nepřímo) jsou však ideologicky poznamenané, a tudíž se snaží manipulovat se čtenářem a procesem interpretace. „(...) Čapek patří mezi české spisovatele, kteří se nejvíce proslavili za hranicemi své vlasti, a velké obliby dosáhlo jeho dílo také v Sovětském svazu.“ (Čapek 1955: 4) O cenzurním zákazu vydávat Čapkovo dílo se zde čtenář vůbec nedozvídá. „A také jako náhoda je motivován onen základní přechod podivínského

*osobního experimentu v záležitost společensko-ekonomickou, v procesu obchodu a výroby, v typický proces kapitalistického hospodářského řádu, který pak jde sám kupředu, veden vlastními zákony, nezávislý na lidské vůli. (...) I v druhé části románu Čapek dále rozvíjí především kritiku buržoasní společnosti.*“ (Čapek 1955: 1213)  
Fr. Buriánek zpočátku jemně, později agresivněji zasahuje do čtenářova předporozumění a snaží se ho nasměrovat k myšlence, že kniha je kritikou kapitalismu a ukázkou jeho nefunkčnosti.

Genette ve své publikaci považuje za nejdokonalejší formu předmluvy prolog užívaný v divadelních hrách, konkrétně komediích. Zde nabírá podobu promluv, ať již monologických, či dialogických, a pouze divadelní komedie dokáže vybavit tento prolog varovnou funkcí pro publikum, recipienty, v úhledné formě s polemickým, satirickým komentářem o ostatních dramaticích („*fellow playwrights*“). Takové promluvy je nutné považovat za nejmělečtější formu mezi moderními předmluvami (Genette 1997: 166).

V prozaické tvorbě, ve valné většině případů, mají předmluvy podobně jako hlavní text narativní formu, avšak lze vystopovat i předmluvy mající formu dramatickou, dialogickou, autorovi zcela nic nebrání v použití poezie, básně, které je přiřknuta funkce předmluvy. Jen zřídka předmluva neobsahuje narativní složku, druhým polem je Genettem dohledaný případ, v nichž předmluva obsahuje jedinou naraci v celé knize: François René de Chateaubriand: *Esej o revolucích*.

## **8.1 Druhy předmluv a doslovů**

Každý z níže uvedených typů předmluv je podmíněn konkrétním umístěním, datem uvedení u hlavního textu a povahou adresáta, k němuž má směřovat. Rozlišuje se 6 typů:

1. Původní autorská předmluva („*The original authorial preface*“) – sepsána autorem hlavního textu a uvedena u knihy již při prvním vydání. Do tohoto typu předmluvy nakladatel zasahuje minimálně a je zachována u dalších edic i po autorově smrti. Z tohoto důvodu lze autorskou předmluvu považovat za základní typ. Záměr, se kterým je předmluva formulována, se může pohybovat na škále od snahy motivovat potenciálního čtenáře k četbě až po návod ke správné recepci. Autor samozřejmě může do předmluvy vložit i jiné informace: osvětlení okolností vzniku, důvody a motivace k napsání díla atd. Správné čtení je garantováno samotným autorem, který se stává nejvyšší autoritou. Umístěním

a uvedením získává funkci úvodní (seznámení s prostředím, postavami apod.) a do určité míry i varovnou (před obtížností tématu, či obsahem knihy).

Nelze jí však pojímat jako striktně dogmatický návod, jako jedinou správnou cestu k pochopení textu. Jedná se pouze o autorské přání, jakým způsobem by chtěl, aby se text četl, a poskytnutí informací, které on ze své pozice považuje za důležité pro čtení. Nevýhodou takto poskytovaných informací se stává fakt, že autor v této fázi komunikuje pouze s potenciálním čtenářem, který nemá zkušenost s hlavním textem.

Hašek ve své knize *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* užívá autorskou předmluvu, aby předběžně nastínil postavu Švejka a případně pro ni získal čtenářské sympatie ještě před tím, než ji čtenáři představí: „*Veliká doba žádá velké lidi. Jsou nepoznaní hrdinové, skromní, bez slávy (...) Kdybyste se ho otázali, jak se jmenuje, odpověděl by vám prostince a skromně: „,Já jsem Švejk... ‘ A tento tichý, skromný, ošumělý muž...“* (Hašek 2010: 9) Jedná se však o hru se čtenářem, v níž se mu záměrně lže a zároveň leccos prozrazuje. Výmluvně použité tři tečky za přímou řečí Švejka nic netušícího čtenáře nezaráží, avšak obeznámený čtenář v nich vidí více a prohlédne ironické výroky o Švejkově tichosti, prostých odpovědích atd. Touto autorskou neupřímností lze předmluvu *Švejka* zároveň zařadit mezi fikční předmluvy (viz dále).

2. Původní autorský doslov („*The original authorial postface*“) – je sepsán samotným autorem a publikován již při prvním vydání knihy. Zachovává se stejně jako původní autorská předmluva ve všech vydáních knihy, a to s minimálními zásahy ze strany nakladatele. Pro autora je však méně efektivní. Byť se konverzace se skutečným čtenářem zdá být logičtější, z pragmatického hlediska doslov postrádá dvě funkce, jimiž autorská přemluva disponuje. První je funkce motivační, čtenář již hlavní text přečetl a potenciální čtenář, v případě nenaplnění této motivační funkce, nemusí k doslovu vůbec dojít. Autor tedy může skutečného čtenáře pouze motivovat k případnému opětovnému přečtení. Druhou postrádající funkcí je funkce průvodní, díky níž může autor vysvětlit proč, a hlavně jakým způsobem hlavní text číst, čímž autor v doslovu ztrácí kontrolu nad průběhem čtení, ale může skrze doslov ovlivnit způsob, kterým textu po přečtení recipient rozumí, hodnotí a interpretuje. Z těchto důvodů je původní autorský doslov Genettem považován spíše za raritu.



3. Opožděné autorské předmluvy a doslovy („*The later authorial preface or postface*“) – sepsány autorem až po prvním publikování knihy. Jsou zpětně přidány k novému vydání a nový recipient je může vnímat jako původní. Autor může mít k jejich přidání různé důvody. Prvním je popření oficiálního statusu, konotací a interpretací, které hlavní text za dobu své existence nabral a distancování se od nich. Druhým důvodem může být reakce na kritiku, jakási polemická diskuze s ní.

Tento typ doslovu užívá Ivan Klíma v reedici z 2011 knihy *Lod' jménem naděje*. Zmiňuje inspirační zdroje, které daly vzniknout jeho textu, na co je tento text reakcí a naleznou se zde i poznámky k interpretaci: „*Prvním podnětem se mi stalo v podstatě rutinní počínání námořníků při mé cestě do Velké Británie. (...) Po spisovatelském sjezdu v létě sedmašedesátého roku, do něhož se tak ničemně vložili vysocí straničtí funkcionáři, si člověk zvlášť silně uvědomoval, jak nebezpečné je, když společnost vedou falešní anebo třeba jen neschopní vůdci. Lod' může být metaforou pro společnost, hrdina, průměrný úředník, který se díky svému vypůjčenému kněžskému šatu stane jejím mluvčím, mi připadl jako přijatelný obraz falešného vůdce.*“ (Klíma 2011: 142)

4. Posmrtně přidané předmluvy a doslovy („*delayed preface*“) – jediným rozdílem mezi opožděnou a posmrtně vydanou předmluvou a respektive i doslovem je definitivnost těchto autorských peritextů, které se tak stávají autorovými posledními slovy čtenářstvu.
5. Alografické předmluvy a doslovy („*Allographic prefaces*“) – lze je opsat jako neautorské. Pověštinou se užívají až po autorově smrti a obznamují s životem a tvorbou autora. Je-li však sepsána za autorova života, autor sám předmluvu vybírá a občas i vytvoření předmluvy zadává či požádá jiného autora (např.: M. Kundera: *Nesmrtelnost*, ve které byl doslov napsán Sylvíí Rychterovou, zároveň však nelze opomenout, že knihu M. Kundera vybavil sekci autorských poznámek, které lze v jistém smyslu považovat za autorský doslov, jelikož se v nich zabývá motivy, okolnostmi vzniku, inspiracemi, ale také interpretacemi: „*Ale mou ambicí nebylo kritizovat společnost*“ (Kundera 2012: 376)). Podobným případem je překladová literatura, u níž se volí za autora předmluvy známé jméno kultury, do které je kniha přeložena, proto se takto vytvořené přemluvy v různých kulturách liší.

Z toho vyplývá, že do komunikace mezi autorem a čtenářem vstupuje další subjekt: autor předmluvy, který již nad textem nemá takovou autoritu, avšak může sama sebe považovat za autoritu dostatečnou a naplnit předmluvu vlastními interpretacemi, uplatnit vzhledem k hlavnímu textu osobní libovůli a dezinterpretovat jej. Příkladem je Fr. Buriánek, který poskytl předmluvu k *Válce s mloky* a doslov ke knize *Krakatit* z roku 1963 od K. Čapka a opatřil oba peritexty ideologickým zabarvením.

Výhodou posmrtně vytvořené přemluvy je jistý druh osvobození se od dobového kontextu, nutnosti zdůrazňovat vysokou kvalitu textu, jelikož text se sám časem prověřil a osvobození od polooficiálního statusu knihy, který v době svého vzniku mohl mít.

Se snahou dovysvětlit, avšak nepřiliš zasahovat do čtenářova procesu interpretace, je napsán doslov ke knize J. Arbes vydané roku 1989 a obsahující dvě novely: *Svatý Xaverius*, *Newtonův mozek*. Karel Krejčí se v něm snaží o shrnující výpověď o autorově tvorbě, ale také o její interpretaci: „*Arbesova romaneta jsou tak dokladem, jak fantastický děj je možno spojit s živou realitou a naplnit aktuální problematikou, spojenou s výkřikem, adresovaným živé současnosti.*“ (Arbes 1989: 151)

6. Fikční předmluva („*Fictional preface*“) – jedná se o ryze autorskou přemluvu, v níž se autor může distancovat od autorství a nabývá charakteru hry. Jinými slovy se nejedná o vážnou („*serious*“) předmluvu, ve které má autor potřebu definovat svůj vztah k textu (kým v tomto vztahu je) a staví se do pozice zprostředkovatele textu hlavního. Autorství je pak povětšinou předáno anonymní entitě vymyšlené autorem faktickým. Tento typ předmluvy, vzhledem k hravému charakteru, nemá adresát chápat doslovně.

Jako jediný ze zmiňovaných typů postrádá implikovaný požadavek upřímnosti a pravdivosti, zároveň autor počítá s tím, že zavádějící charakter předmluvy bude adresátem prohlédnut.

Této definici by odpovídala předmluva J. Haška k *Osudům dobrého vojáka Švejka*, která prvotně působí jako autorská, ale po přečtení nese zjevné znaky fikčnosti. Za ilustrativní příklad fiktivních předmluv může sloužit kniha *Maska a zrcadlo* (J. L. Borges): „*Dodatek z r. 1956. – Přidal jsem tři povídky: Jih, Sekta ptáka Fénixe a Konec. V krátkém příběhu, který přináší poslední*

*z jmenovaných povídek, mně nepatří nic nebo skoro nic, s výjimkou jedné postavy – Recabarrena, jehož nehybnost a trpnost působí jako kontrast.*“ (Borges 1989: 87) Povídka, byť může zprostředkovávat již zpracované téma, patří v celé šíři autorovi, nikoli jen jedna z postav, ke které se v předmluvě hlásí.

V české literatuře fikční předmluvu užil L. Klíma v knize *Utrpení knížete Sternenhocha*. Ta zařazuje fikční postavu románu vedle historických postav a knihu prezentuje jako nalezený fragment deníku: „*Z pozůstalosti knížete Sternenhocha, jednoho z předních velmožů říše německé na počátku tohoto století, jenž dozajista byl by se stal nástupcem Bismarckovým v úřadě kancléřském, kdyby Osud nebyl vrhl na jeho cestu mohutnou osobu Helby-Daemony, dostal se nám do rukou kus jeho deníku. Neváháme s jeho uveřejněním, neboť historie, o níž jedná, je ze všech nám známých jednou z nejpříšernějších a zároveň nejkomičtějších.*“ (Klíma 1990: 3)

## 9 Mezititulky (názvy kapitol)

Adresátem mezeitulky již není publikum v celé šíři, jako je tomu u tituly knihy, a ve většině případů nezasáhnou ani potenciální čtenáře, pokud se nedostane k fyzické, případně dnes i elektronické, podobě knihy. Ke svému plnému uplatnění dojdou až při komunikaci se čtenářem reálným. S tím těsně souvisí i hlavní rozdíl mezi titulem a mezeitulky: „Titul je určen celé knize, mezeitulky zastřešují pouze část knihy.“ (Genette 1997: 297) Užití mezeitulky v praxi pokrývá celou škálu výskytu: od absence až po těsnou souvislost s textem.

### 9.1 Absence mezeitulky

Tento případ se týká jednoduchých prozaických textů, u nichž autor toto členění považoval za zbytečné či rušivé. Dále pak orálně tradované texty, např. pohádky, v nichž oralita brání možnosti tohoto rozdělení nebo je těžko rozpoznatelné. Lze zde uvést i případ divadelních her, u nichž není poskytnut recipientům psaný scénář či program a hra je po celou dobu kontinuální a nepřerušovaná. Za specifický příklad absence mezeitulky se uvádí epištolská díla (mající formu dopisní konverzace), v nichž čtenář může považovat každý dopis za jednu kapitolu, ale primárně se takto nevnímají.

### 9.2 Texty s mezeitulky

Genette mezeitulky triadicky rozděluje na:

1. Rematické (např.: Část 1., I., 1. kapitola...), užití např. v knihách: *Lod' jménem naděje* (I. Klíma), *Zámek* (F. Kafka), *Krakatit* (K. Čapek), *Tovaryšstvo Ježíšovo* (J. Šotola) a dalších.
2. Tematické (např.: Dětství, Setkání...), užívané většinou v povídkových sbírkách, v nichž postrádají rematický aspekt: *Povídky z jedné a druhé kapsy* (K. Čapek), častěji ve sbírkách básnických: *Knihy erotiky* (S. K. Neumann) a dalších.
3. Smíšené (Část 1.: Dětství, 1. kapitola: Setkání...), užití v knihách: *F. L. Věk* (A. Jirásek), *Proces* (F. Kafka), *Lucemburská zahrada* (M. Ajvaz), *Nesmrtelnost* (M. Kundera) a dalších.

Genette upozorňuje i na koexistenci těchto druhů v rámci jedné knihy, povětšinou se jedná o básnické sbírky, ale také jejich možnou proměnu v rámci jednotlivých edic. V české literatuře k proměně z rematických mezititulků došlo u druhého vydání Kunderova *Žertu*. Toto a všechna pozdější vydání mají mezititulky smíšené. Tímto se čtenář snadněji orientuje v textu, jelikož každá kapitola je nazvána podle vypravěče příběhu dané kapitoly. Snížila se tak nutnost čtenářovy obezřetnosti nad čteným textem.

V prozaické tvorbě mohou mezititulky obsahovat narativní podtitulky nastiňující čtenáři události kapitoly, kterou mezititulek zastřešuje. V plné míře využívá těchto narativních mezititulků polský spisovatel A. Sapkowski ve své trilogii *Sága o Reinmarovi z Bělavy*, se zjednodušeným užitím rozšířených mezititulků s narativem se čtenář setkává v knize M. Ajvaze *Lucemburská zahrada*. Zde názvy jednotlivých kapitol pouze indikují místo, v němž se vyprávěný příběh bude odehrávat: *IV Simone (Paříž, Nice)*, *V Irina (Nice, Paříž, Saint Lucia, Moskva)* (Ajvaz 2011: 91–111).

Speciálním případem jsou povídkové či básnické sbírky, ve kterých mají jednotlivé texty větší autonomii, což se projevuje i na jejich názvech. Tematická souvztažnost mezi obsahem jednotlivých textů a titulem knihy je povětšinou vzdálenější, nejjednoznačnější než vztah mezititulků, v tomto případě autonomních názvů, s obsahem, ale i s formou textu. „Každá báseň je uzavřeným dílem, které může nést svůj vlastní titul.“ (Genette 1997: 312) Genette upozorňuje na vyšší výskyt tematických názvů, v případě zařazení do sbírky, tematických mezititulků u básní než výskyt dělení prozaických textů do kapitol nesoucí tematický aspekt.

## 10 Veřejné epitexty

Za epitext se považuje jakýkoli paratextový element, který není přímo připojen k hlavnímu textu, respektive k fyzické podobě knihy. „Umístění epitextu je kdekoli vně knihy (...)“ (Genette 1997: 344), což ovšem, jak záhy sám Genette dodává, nebrání pozdějšímu zakomponování epitextu v úplnosti, ale i jen jeho části do knihy. Tato praxe je běžná v USA. Zde se na zadní stranu obalu uvádí například (pochopitelně kladné) recenze kritiků z novin, časopisů apod. Tato paratextová složka proniká i do českého literárního prostředí, a to hlavně u překladů právě amerických autorů, u nichž se recenze ponechávají. Za příklad lze uvést knihu *Neměnnost leopardích skvrn*, jejímž autorem je Kristopher Jansma, na jejíž zadní stranu byly uvedeny dvě z angličtiny přeložené recenze:

*„Beznadějně nespolehlivý – ale beznadějně upřímný – vypravěč tohoto důmyslného románu chtěl být odjakživa spisovatelem. A tak pokukuje nejen po půvabech svůdné dívky Evelyn, ale především po úspěchu svého talentovanějšího kamaráda Juliana. Jenže když se přátelé fatálně rozhádají, Jansmův hlavní hrdina se ve snaze psát pravdivě začne zaplétat do nekonečné sítě lží...“*

*„Jazzové kluby na Manhattanu, vesnice na Srí Lance, Island, Dubaj, černá Afrika – závrtný děj omotává celý svět a na čtenáře vyskakují příběhy jak z ruské matřjošky. Neměnnost leopardích skvrn je nejen příběhem o vyprávění příběhů, v němž zaznívají ohlasy Fitzgeralda, Čechova, Hemingwaye, Kafky a mnoha dalších mistrů, ale především oslavou umění. Nápaditou, zábavnou, dojemnou i nevídaně vtipnou.“*

Pokud se jedná o české autory, je tento typ paratextů uveden například v podobě zmínek o prodejích (bestseller), vyhraných cenách či v neurčitých frázích (nejznámější český autor/ka současnosti).

Autorem epitextů může být spisovatel sám, nakladatel, autorizovaná, autorem nebo nakladatelstvím pověřená třetí strana a dnes v rámci diskuzních fór i běžný uživatel internetu. V prvních třech případech se až na výjimky, které budou zmíněny později, se však autor knihy na epitextech podílí, byť to není vždy veřejnosti známo. Adresáty nejsou pouze čtenáři reální, ale především široká veřejnost, k níž se fyzická podoba knihy nemusí nutně dostat.

Epitexty se skládají ze skupiny diskurzů, jejichž funkce není vždy ve svém základním pojetí paratextová, tj. aktuální komentování textu, zatímco víceméně neměnná podoba peritextů zůstává pevně spjata s paratextovou funkcí. „Mnoho rozhovorů se daleko méně zajímá o autorovo dílo než o jeho život, zvyky, společenské styky (...)“ (Genette 1997: 346) Aktuální komentování je bez limitů. Projeví se především na internetových diskuzích, ať už v podobě hodnocení (procentuální, hvězdičkové apod.), či textu, skrze nějž reálný čtenář reflektuje vlastní zážitek s knihou. Z čehož vyplývá, že jakákoli veřejně pronesená či publikovaná zmínka o autorovi, o jeho díle ze strany okolního světa je považována za epitext veřejný. Stejně tak vše, co autor napíše (např. o sobě, o díle), lze pojmout jako autorský epitext.

Mnoho epitextů je tvořeno za účelem informovat veřejnost o politické angažovanosti autora, finanční či partnerské situaci čili věcech, které s dílem jako takovým nesouvisí, avšak mohou recipienta zasáhnout a ovlivnit recepci. Genette tento sekundární výsledek epitextu nazývá paratextovým efektem: „V takové situaci se recipient potýká spíše s paratextovým efektem nežli s paratextovou funkcí.“ (Genette 1997: 346) V roce 2015 reflektoval bulvární tisk nemoc M. Viewegha: „*Po půlnoci 8. prosince 2012 potkala úspěšného, pracovitého a naprosto zdravého spisovatele Michala Viewegha dramatická nehoda. Zničehonic mu praskla srdečnice. Stačil si ještě zavolat záchranku, kde pak ztratil vědomí...*“ (Šefl 2015) Čtenářům je dále poskytnuto množství informací o průběhu nemoci a až posledních pár odstavců je věnováno autorově tvorbě.

Za epitext se považuje i slavnostní uvedení první edice knihy či interview konané k tomuto vydání. Obě možnosti může autor použít jako autorskou předmluvu a knihu žádnou peritextovou předmluvou nevybavit. Takováto volba má své pragmatické výhody i nevýhody. Působnost na potenciální čtenáře je větší, přímější a interaktivnější, avšak pomíjívá z dlouhodobého hlediska, zasahující menší počet recipientů. Několik takových rozhovorů se nachází např. na webu knihovnice.cz: rozhovor s Martinou Bittnerovou k prvnímu vydání již sedmé knihy (*Moje milovaná tchýně a já*) nebo s Petrem Eisnerem (*Rok Ohně*) a další.

## 10.1 Nakladatelský a polooficiální epitext

V základě Genette spojuje nakladatelský epitext s propagační a marketigovou funkcí, který ne vždy bere ohled na autorovu vůli, avšak může mít i funkci informační o obsahu knihy či o životě autora. Mezi nakladatelské epitexty se řadí propagační plakáty, reklamy na internetu, v novinách a časopisech, periodika zasílaná knihkupcům atd. Dnes jsou asi nejrozšířenějšími nakladatelskými epitexty popisky u knih na internetových stránkách knihkupců a nakladatelství: „*Román Žert postihuje úděl intelektuála v totalitní společnosti. Ironický lístek adresovaný krásné, ale hloupé dívce a zachycený pozornými funkcionáři uvede do pohybu lavinu, která vrhá lidské osudy do nicoty. Svým existenciálním vyzněním však tento zoufalý románový výkřik přesahuje politické souvislosti.*“ Epitext identický hned pro několik různých webů: databazeknih.cz, ABZknihy.cz, Kosmas.cz a další. Tato situace se opakuje u většího množství knih v internetových obchodech: M. Ajvaz: *Lucemburská zahrada*, K. Tučková: *Vyhnání Gerty Schnirch* a další. Lze uvažovat nad autorským zásahem do těchto textů, jelikož u starších knih, jejichž autor je po smrti, se epitexty liší ve větší míře. Čapkův román *Krakatit* disponuje hned několika různými sekundárními texty: „*Čapkův román Krakatit (časop. Lidové noviny, 25. 12. 1923 15. 4. 1924, O. Štorch-Marien 1924) vychází z obdobného vynálezu, jaký autor popsal v Továrně na absolutno. Vynálezce Prokop objeví způsob, jak nechat jakoukoliv látku rozpadnout na atomy. (...)*“ (Databazeknih.cz, Kosmas.cz), zde se autor snaží uvést román do souvislosti se zbytkem Čapkova díla a opsat dějovou linii knihy.

Jiný přístup volí server *dobré-knihy.cz*, který se spíše soustředí na aktualizaci textu, předobrazy a hodnocení díla v rámci autorovy tvorby: „*Kniha patří k vrcholným vědecko-fantastickým dílům Karla Čapka. Ačkoliv jej napsal na počátku dvacátých let minulého století, je i pro dnešního čtenáře jeho odkaz a jazyk dokonale srozumitelný. V románu se autor, mnoho let před vynálezem a vyzkoušením atomové bomby, zamýšlí nad odpovědností vědce za objev schopný zničit svět. Předobrazem románu byla patrně tzv. Bolevecká katastrofa, při které 25. května 1917 (...)*“ (*dobré-knihy.cz*) Aktualizační charakter má i text na oficiálních stránkách nakladatelství Academia, který se snaží o vysvětlení titulu a aktualizaci skrze filmové zpracování: „*Čapkův utopický román, jehož název je utvořen od názvu indonéské sopky Krakatoa, vznikl v době hrozby války a upozorňuje na nebezpečí zneužití vědy pro válečné účely a získání nadvlády nad světem. Zfilmován byl roku 1948. Již tato skutečnost potvrzuje aktuálnost díla.*“ (*Academia.cz*)



## 10.2 Veřejný autorský epitext

Za veřejný autorský epitext má autor větší a přímější zodpovědnost než za nakladatelský epitext, a to i v případě, že se na něm podílel. Adresátem se stává široká veřejnost, byť snad žádný z epitextů nedosáhne svého plného potenciálu. Zacílení může být všeobecné „Jako když autor publikuje (ve formě článku), a tak poskytuje komentář ke svému dílu (...)“ (Genette 1997: 352) či může zcela spontánně vzniknout během rozhovoru nebo interview autorovou reakcí na otázky. Takto vytvořené epitexty mívají různý ráz, vznikají-li před publikováním, k události prvního publikování či po publikování knihy.

Skrze kritéria času a způsobu Genette vytváří tabulku rozdělení veřejných epitextů:

způsob \ čas	Původní	Zpětný	Zpožděný
Autonomní	Auto-recenze	Veřejná reakce	Auto-komentář
Zprostředkovaný	Interview	Diskuse	Kolokvia

Mediální epitexty nesou své vlastní charakteristické vlastnosti: autor je v nich zbaven zodpovědnosti za vzniklý diskurz, jejich podoba je determinována otázkami, na které autor reaguje a impakt na publikum je neměřitelný. Z pragmatického hlediska situaci mediálního epitextu popisuje Phillippe Lejuene takto: „Dialog mezi subjektem a novinářem není dialogem v pravém slova smyslu, ale je zkonstruovanou zprávou, kterou obě entity dialogu směřují na potenciálního adresáta.“ (Genette 1997: 357), kterým je v dané situaci publikum. Thomas Mann tento dialog nazývá neosobním („*nonperson*“), čímž se opět vyjadřuje zvláštnost konverzační situace: novinář či reportér se skutečně autora ptá, ale autor ve skutečnosti neodpovídá jemu jako osobě, ale skrze něj publiku. Za lepší formulaci by se tedy dalo považovat, že tazající pouze zprostředkovává otázky publika, čímž se stává jakousi neautonomní entitou.

### 10.2.1 Auto-recenze

Je původním, autonomním veřejným epitextem, který Genette považuje za zcela vzácný, což platí i pro oblast české literatury, v níž v otevřeně přiznané podobě téměř neexistuje. „Jednalo by se o recenzi v novinách, či časopisech, kterou by napsal autor o sobě samém.“ (Genette 1997: 352)

### **10.2.2 Veřejná reakce**

Velice delikátní autorský epitext, jehož užití se považuje za nevhodné. Autor by tímto způsobem omezoval svobodu slova a projevu, jelikož kritik má úplnou volnost v tom, co o díle napíše a autorská reakce je považována za nemístnou. V praxi se však jedná o běžně užívaný projev, který se v mnoha případech zařadí do peritextové oblasti dalšího vydání knihy například v podobě předmluvy, či nabírá podobu privátního epitextu (dopisu), jelikož autoři i přes teoretickou nevhodnost často reagují na, dle jejich názoru, špatné kritiky.

Veřejná autorská reakce se považuje za vhodnou pouze ve zcela specifické situaci. Autor může touto cestou obhajovat své dílo v případě, že kritika je nepodložená nebo založená na nesprávném výkladu textu. Problémem se stává tenká hranice mezi skutečně podloženou a nepodloženou kritikou sloužící pouze k hanobení textu nebo autora. Taková kritika může v dnešní mediální době silně poškodit autorovu tvář i celé dílo, a tak demotivovat potenciálního čtenáře.

### **10.2.3 Interview**

Předně je nutné rozlišit pojem interview od diskuze, s nimiž se zachází jako se synonymními slovy. Interview je povětšinou krátký dialog zkonstruovaný profesionálem (mediálním pracovníkem), pořizovaný u příležitosti určité události (vydání knihy, jubileum apod.) a zabývající se pouze o tuto událost. Diskuze nemusí vzniknout na popud profesionálního pracovníka médií a zabývá se širším tematickým okruhem.

Interview je tedy iniciováno médii a autor se stává více pasivním a očekává pouze zvýšení publicity. Byť je autor zbaven odpovědnosti, je nucen k rozhovoru přistupovat s opatrností, jelikož se může jednat o past, v níž se mediální pracovník soustředí na ožehavá témata, kterým by se autor sám raději vyhnul. Hlavním zájmem autora bývá „(...) poslat publiku zprávu, která je skutečně blízká jeho srdci a která může úspěšně fungovat jako náhrada předmluvy.“ (Genette 1997: 359)

#### **10.2.4 Diskuze**

Konverzace z obou stran je promyšlenější, provedení z obou stran je osobnější, nesoustředí se na popularizaci textu ani na prodej, je považována za prestižnější a důvěryhodnější projev, než jakým je interview. Pokládáné otázky, ale i odpovědi, jsou méně fádni, jelikož diskuzní forma dovoluje zabývat se tématem hlouběji. Jedná se o pozdně vydaný epitext, který se často odchyluje od jednoho tématu za účelem poskytnutí autobiografických a dalších informací.

#### **10.2.5 Kolokvia**

Jsou dialogem mezi autorem a mimomediálními subjekty (zprostředkovateli) za přítomnosti diváků/posluchačů, ať už dialog probíhá se záměrem publikování, či nikoli. Lze sem zařadit lekce, přednášky, v nichž by se diskutovalo o autorově tvorbě, či kolokvia pořádaná za účelem zhodnocení autorovy tvorby. V případě, že se takové akce účastní autor sám a promluví na ní, je tato promluva považována za autorský auto-komentář.

„Byla by potřebná celá další studie zabývající se jinou – nepřímou – formou veřejného epitextu: ta by obsáhla všechny formy diachronní existence veřejného autorského čtení.“ (Genette 1997: 370) Při autorském čtení vstupuje do paratextového kontextu nová, automatická interpretační složka, která je za normálních okolností zcela ponechána na recipientovi. Tou je intonace a gestikulace řečníka výraz zvolený autorem u jednotlivých čtených částí.

## 11 Privátní epitexty

Ne všechny privátní epitexty jsou napsány čistě pro tento soukromý účel. Byla, a dozajista stále je, psána spousta deníků, korespondence (dnes elektronické), u nichž autor počítal s jejich možným zveřejněním, ba dokonce autor tento privátní epitext účelově píše se záměrem pozdějšího publikování. Ale ani tento záměr nenarušuje intimní charakter, jenž je jedním z distinkčních znaků privátních epitextů.

Za hlavní ovšem Genette považuje přítomnost prvotního adresáta: „Pro nás tím, co definuje charakter privátního epitextu, je přítomnost prvotního adresáta, který vstupuje do prostoru mezi autorem a možným čtenářem (...)“ (Genette 1997: 371) Za prvotního adresáta je v případě dopisů považována osoba, jíž je primárně adresován, u deníku je touto entitou autor sám. Nelze jej však vnímat jako zprostředkovatele, tato osoba (autor sám) se nachází mimo zprostředkovatelská média a o postranním úmyslu autora (publikace korespondence) nemusí vědět. Rozhovor tedy probíhá čistě mezi autorem a prvotním adresátem, jemuž se publikum po zveřejnění dívá přes rameno („*over the shoulder*“).

Za jednu z nejoceňovanějších funkcí privátních epitextů je považována funkce svědeckví. Nahlédnutí do vnitřních pochodů, reakcí, které jsou nejautentičtější. Texty nesoucí ve své době akční, performativní hodnotu, dnes již disponují pouze hodnotou informační.

Privátní epitexty se rozdělují do dvou velkých skupin. 1. *Důvěrný epitext*, v němž autor kontaktuje (dopisem ručně psaným, dnes je nutné zmínit i elektronicky) či orálně druhou osobu nebo skupinu osob. 2. *Intimní epitext*, v němž je text adresován autorovi samotnému a nabírá formu deníku či rukopisu.

### 11.1 Korespondence

Jedná se o privátní epitext předpokládající prvotního adresáta. Primárním příjemcem je adresovaná, v dopise přímo oslovená, osoba, která zůstává součástí komunikace i po publikování. „Dá se tedy říci, že na prvotního adresáta působí text paratextovou funkcí a ve veřejné sféře pouze paratextovým efektem.“ (Genette 1997: 373) Autor chce něco sdělit skrze korespondenci o svém díle, ale tato informace nemusí mít smysluplnou hodnotu při veřejné recepci.

Korespondenci jakéhokoli autora lze použít, a někteří literární badatelé ji skutečně takto používají, jako svědectví o historické genezi jednotlivých děl: jejich vzniku, prvotním inspiračním nápadu, procesu publikování, případně i o procesu recepcce mezi dobovým čtenářstvem: „Dopisy Felici vyšly v době, kdy kafkauská vlna ve světě (ne u nás) již pomalu opadávala, a vyvolaly nový zájem o Kafkovu osobu (...), umožnily také do jisté míry posunout optiku seriózního vědeckého zkoumání jeho díla (...)“ (Canetti 2004: 164)

Na Kafkově příkladu lze demonstrovat impakt korespondence na vnímání literární činnosti autora: korespondence jako „další materiál ke studiu Kafkovy specifické transformace životních impulzů do literárního tvaru znovu potvrdily, že „psaní“ jakýchkoli textů (...) pro něho znamenalo (...) cestu poznání sebe sama“ (Canetti 2004: 164), ale zároveň samotná korespondence se může začít vnímat jako literární dílo, umělecký počín sám o sobě: „Heinz Politzer celý příběh neuskutečnitelné lásky vidí jako jakýsi epistolární milostný román (...)“ (Canetti 2004: 166)

Důležitou se pro literární vědu a historii stává korespondence v případě, že obsahuje zmínky o nikdy nevytvořených, pouze zamýšlených dílech, o nichž se stává jediným svědectvím, či dokladem existujících, ale nikdy nepublikovaných rukopisů.

## 11.2 Deníky a rukopisy

Jedná se o formu intimního epitextu nesoucí jakoukoli přímou nebo nepřímou zprávu o autorově díle v průběhu tvorby, ale i o jeho myšlenkách, kterou autor píše sám pro sebe, ať již s úmyslem tuto zprávu vydat, či nikoli. Lze ji nalézt ve dvou základních podobách: deníkové nebo ve formě rukopisu. Jde spíše o teoretické vymezení, jelikož v praxi deníkové formy (např. u F. Kafky, K. H. Máchy, J. Orteny) nesou znaky rukopisů, ale i naopak. Deníky autorů se mohou stát jakýmsi cvičným hřištěm, na němž si spisovatelé zkoušejí různé experimentální formy, které posléze mohou promítnout i do později publikované tvorby.

V nejjednodušším pojetí se z těchto deníkových záznamů dá vyčíst autorská reakce na recepci díla a jeho vlastní hodnocení této recepcce. Nejzásadnějším přínosem deníků je jejich nejautentičtější svědectví o autorově nitru, emocích, ale i inspiracích a motivacích. Nabízí zpětný vhled na „(...) úzkost, kterou autor pocítuje po publikování své knihy a při čekání na vyjádření kritiky, a jak na něj tento vynesný soud nad dílem zapůsobí...“ (Genette 1997: 387)

Nelze však ke všem deníkům přistupovat jako k textu, který by měl čtenáře vést k plnému pochopení díla, nebo od něj očekávat, že zde budou vždy k nalezení všechny autorovy inspirace. Tento přístup naráží na dva problémy. Prvním je ten, že spousta autorů k deníku přistupuje jako k odpočinku od vlastní tvorby a užívá jej spíše k zaznamenávání dobových událostí (ať už intimního či veřejného charakteru), které probíhají mimo rámec děl. Druhým se pak stává fakt vypozařovaný Alainem Girardem: „Je vzácností, že by se spisovatel zaměstnaný psaním knihy chtěl ještě zaměstnávat psaním deníku.“ (Genette 1997: 390) A pokud je toto vypozařované schéma porušeno, dodává Genette, autor se nezmiňuje o díle, které je v procesu tvorby.

Tyto poznámky a ranější verze textu jsou většinou zachovány v podobách rukopisných. Z toho tedy vyplývá, že paratextová zpráva, obsažená v denících, má blíže k subjektivní výpovědi, která obsahuje pouze to, co autor sám chtěl sdělit než k objektivní dokumentárnosti. Genette tento charakter přibližuje větou: „Zde je to, co si říkám sám sobě o tom, jakým způsobem píšu svou knihu, zde je to, co si myslím o své knize a co o ní říkají ostatní...“ (Genette 1997: 395) Bylo by tedy zcestné myslet si, že tato výpověď je vždy psána beze snahy realizovat autorovy představy o zmiňovaných jevech.

Objektivní dokumentárnost o procesu tvorby textu recipientům poskytují právě rukopisy. Genette vyjadřuje rozdíl mezi výpovědní hodnotou rukopisu od deníku následovně: „Zde se ukazuje, jakým způsobem autor tvořil knihu.“ (Genette 1997: 395) Nejdůležitější proměnou je přechod z první osoby na třetí. Text tedy vypovídá objektivně o procesu tvorby, bez autora přikrášlování.

Nelze však opomenout to, že autor rukopis přepracovává a teprve finální podobu knihy předává nakladatelům k tisku. Tím se vzdává rukopisu jako textu, který by se měl dostat publiku a od sdělení obsaženého v rukopise se distancuje. Vzhledem k této nezanedbatelné výhradě je třeba pojmout paratextový význam rukopisu pouze jako svědectví o genezi tvorby, nikoli o genezi významů, které se mohou v publikované knize razantně odlišovat. Odkrývá cestu k aktuální podobě knihy.

Toto pojetí není možné pouze v případě nedokončených děl, u kterých recipientům zůstává pouze rukopis, jako tomu je například u knihy F. Kafky *Amerika*. V takovém případě se rukopis stává jedinou možností k recepci. Za zmínku stojí dnes publikované, ale autorem vyškrtnuté či nedokončené pasáže z Kafkova románu *Proces*, které jsou přiřazeny ke knize v podobě dalších kapitol. Tím proniká rukopisní část textu, kterou

autor nezamýšlel publikovat, do komunikace s recipientem. Nedokončené kapitoly v rukopisní podobě nesou názvy *K Else*, *Cesta k matce*, *Státní zástupce*, *Dům*, *Boj s náměstkem ředitele*. Části vyškrtnuté autorem, avšak i přes intenci je nepublikovat v knize uvedené, jsou v tomto případě pouze úryvky z jednotlivých kapitol, kterým je věnována samostatná kapitola: *Místa škrtnutá autorem*.

Na pomezí rukopisu a deníku se dnes pohybují deníkové záznamy K. H. Máchy. První náčrtky básně *Máj* lze nalézt již v Máchově *Malém sešitě*. Za zmínku o inspiračním zdroji k *Pouti krkonošské* se považuje jeden z dopisů Eduardu Hindlovi: „*Dnes jsem měl podivný sen; zdá se mi, že je toho příčinou čtení lorda Byrona, Mickiewicze a zříceniny bezděžské. Bůh Vás chraň takových snů (...) Než se den s nocí sejde půjdu na Vyšehrad (...) a až se líp rozjasní a mlhy a páry pominou, půjdu na Bílou horu (...)*“ (Mácha 1986: 345) V edičních poznámkách je tato spojitost potvrzena: „*Podivný sen se v podstatě shoduje se Snem uvedeným v Zápisníku u data 14. ledna 1833 a se snem v Pouti krkonošské.*“ (Mácha 1986: 407) Tím se tedy propojuje deník a dopis s dílem.

Poslední možnou podobou rukopisu je tzv. *after-text*, který Genette definuje jako „*(...) rukopis (...) obsahující revize a opravy udělané poté, co byla kniha již publikována.*“ (Genette 1997: 399) Jedná se tedy o přepracovanou verzi publikované knihy, která se k veřejnosti dostane až při reedici. V českém kontextu stojí za zmínku P. Bezruč, který svými zásahy do básnické sbírky *Slezské písně* pomocí těchto *after-textů* zhoršoval její kvalitu, jak se dnes většina literární obce shoduje a neuznává proto tyto pozdější modifikace textu.

## 12 Závěr

Sekundární texty, knižní i mimoknižní, jsou vysoce variabilní a širokou oblastí, která je ve vývoji a pod neustálým vlivem potřeb autorských, nakladatelských, marketingových, ale i zmíněných vlivů politických. Zároveň se přizpůsobují potřebám dobových recipientů, pro které se stávají prvním prostorem, v němž se setkávají s textem hlavním. Práce je pouze nastíněním problematiky vymezené Gérardem Genettem, jenž stavěl svou teorii na základě světové literatury a snahou poukázat na bohatost této literární komunikace. Za pomoci příkladů přenesla teoretické vymezení do prostředí českého literárního kontextu a demonstrovala na specifických, převážně uměleckých textech jejich realizaci.

Dále poukázala na jejich důležitou roli pro čtenáře, recipienta, kterému se snaží usnadnit vnímání, interpretaci a recepci hlavního textu. Vzhledem k možnosti snadné proměny paratextů v čase a v jiných kulturách mají možnost hlavní text v jeho neměnné podobě aktualizovat a přiblížit čtenářům každé doby, ať již tvůrce paratextu volí cestu informativní, interpretační či pouze vizuální v podobě aktualizčních ilustrací. Práce se také zmínila o existenci špatně fungujících paratextů. Jejich přítomnost v české kultuře byla dokázána na příkladech přenášejíci filmové zpracování na paratextové složky knižní předlohy.

Ve 3. kapitole práce na základě uvedeného vizuálního zpracování knih diachronně i synchronně porovnávala nakladatelskou praxi v oblasti obalů a přebalů. Genettem připisované atributy pro obal/přebal dle ní aktualizovala a přenesla na dnes publikované knihy. Prozkoumala nakladatelské počiny v oblasti edic, ale také kulturní transfer těchto dvou peritextových složek z české kultury do kultur jiných s okrajovými zmínkami o pronikání peritextů i opačným směrem.

Kapitola 4. se zabývala metodami tvorby názvů děl jak jednotlivých, tak souborných, konkrétním provedením a fungováním. Společně se jménem autora je titul nakladatelsky nejpodstatnější paratext, což se projevilo na uvedeném výskytu v rámci knih: obal, přebal záložky a časté opakování i v jiných peritextových složkách (předmluva, doslov, komentář...). V rámci diachronního srovnání byla odhalena tendence názvy zkracovat a zjednodušovat za účelem snadnějšího porozumění ze strany recipienta. Zároveň byla detekována snaha krátkým titulem poskytnout dostatečné předporozumění o obsahu hlavního textu.



Kapitoly 5–7 se soustředily spíše na autorskou sféru paratextů: jméno autora, dedikace a epigraf. První zmíněná složka byla rozšířena o specifický příklad z českého literárního prostředí tzv.: pokrývačství, o němž se Gérard Genette ve své publikaci nezmiňuje, dále poukázala na obecné, ale i specifické případy pro české kulturní prostředí, které vedly autory k volbám pseudonymům, jako je snaha dílo uchránit před slávou autora, politické důvody... Práce nastínila a vysvětlila určité zajímavé formy dedikací a jejich problematickou interpretaci. V oblasti epigrafů a mott upozornila na rozpor mezi užitím v Genettově teorii a studiích Lenky Müllerové, která však vychází z kontextu českého, v němž autoři s mottem, jak práce dokázala.

Kapitola „Předmluvy a doslovy“ společně s kapitolou věnující se mezititulcům se soustředila na rozdělení jednotlivých typů a jejich užití v konkrétních případech. Dále pak na změnu charakteru předmluv a doslovů a jejich funkční proměnlivost v různých dějinných etapách. Poukázala na informační (o autorovi, kontextu díla) ale i interpretační hodnoty těchto peritextů, v nichž autor je nejvyšším garantem správného čtení a interpretace. Avšak zabývala se i politickou angažovaností v předmluvách a doslovech z 2. poloviny 20. století, které s sebou nesly jasné interpretační a ideologické znaky.

V určité oblasti tuto teorii překročila, aktualizovala, a to převážně v rámci epitextů, které procházejí vývojem nejmarkantnějším, stejně jako knižní propagace, a to převážně v oblasti internetové prezentace knih. Okrajově se dotkla problematiky internetové diskuze jako jednoho z veřejných a autorem neovlivnitelných paratextů, které nejsou zatím žádnou teorií postihnuty. V této oblasti by však bylo třeba provést rozsáhlejší výzkum, aby se diskuzní paratexty mohly klasifikovat a prozkoumat jejich funkce a působnost na recipienty. V kapitole věnující se deníkům jsou uvedeny případy, které potvrzují určitou literární praxi, o níž se Gérard Genette zmiňuje a veřejnosti jsou tyto záznamy známy alespoň okrajově.

Další z možností rozšíření práce skýtají dva opomenuté elementy paratextového charakteru: ilustrace (obalová, ale i uvnitř textu hlavního) a překlad. Možné formy ilustračních postupů byly nastíněny ve 4. kapitole, překlad byl však opomenut zcela, jelikož jsou oba jevy příliš rozsáhlou problematikou.

## 13 Obrazová příloha



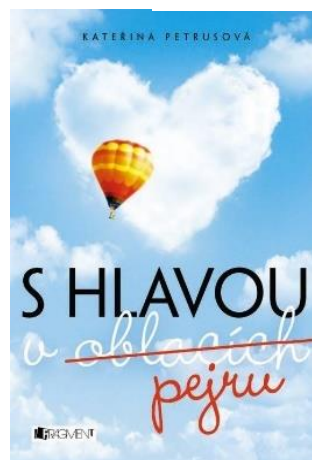
Obr. 1 Daniel Petr – obal



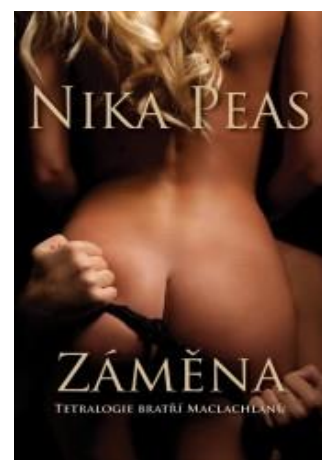
Obr. 2 Milan Kundera – přebal společně s obalem



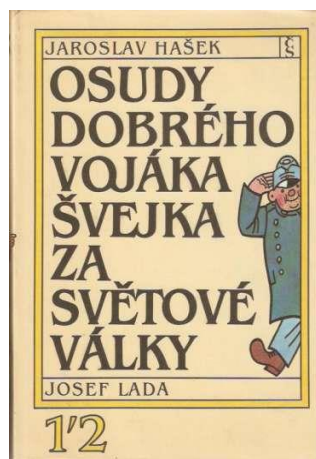
Obr. 3 Milan Kundera – přebal



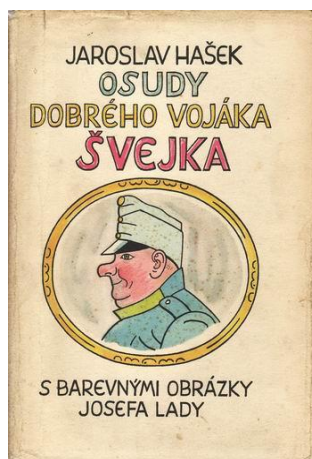
Obr. 4 Kateřina Petrusková



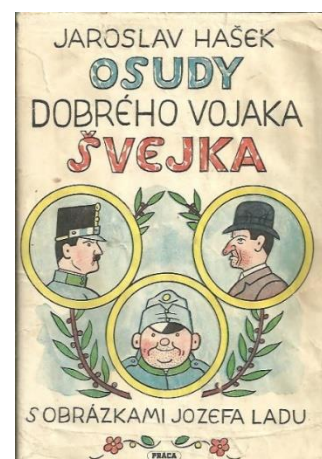
Obr. 5 Nika Peas



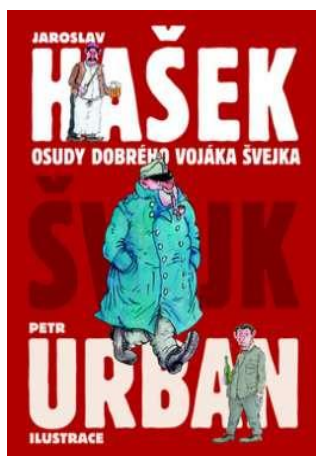
Obr. 6 Jaroslav Hašek s ilustracemi Josefa Lady



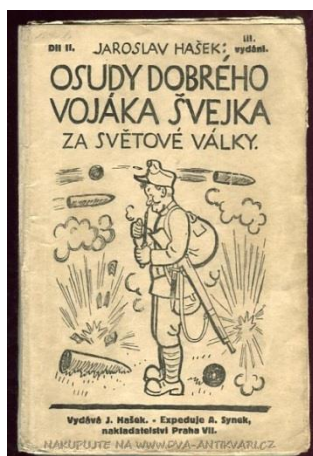
Obr. 7 Jaroslav Hašek s ilustracemi Josefa Lady



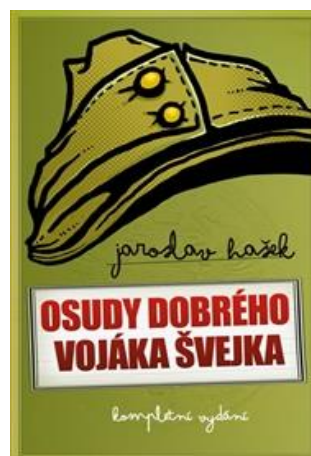
Obr. 8 Jaroslav Hašek s ilustracemi Josefa Lady



Obr. 9 Jaroslav Hašek s ilustracemi Petra Urbana



Obr. 10 Jaroslav Hašek – Švejk v jiném pojetí



Obr. 11 Jaroslav Hašek



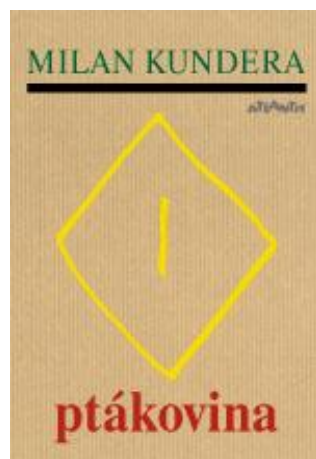
Obr. 12 Bohumil Říha s ilustracemi Heleny Zmatlíkové



Obr. 13 Ondřej Sekora



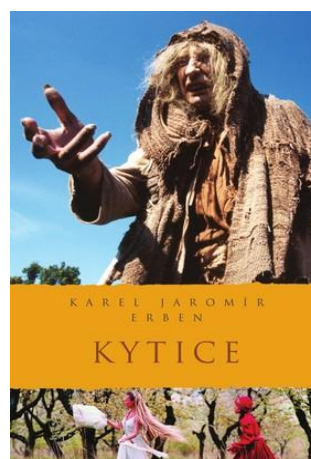
Obr. 14 Milan Kundera – nakladatelství Atlantis



Obr. 15 Milan Kundera – nakladatelství Atlantis



Obr. 16 Milan Kundera – nakladatelství Atlantis



Obr. 17 Karel Jaromír Erben – nakladatelství Academia





Obr. 18 Bohumil Hrabal – nakladatelství Mladá Fronta



Obr. 21 Jiří Černý – tematická fotografie



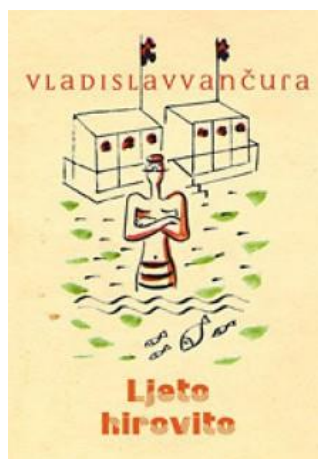
Obr. 22 Vladimír Körner – abstraktnější pojetí ilustrace



Obr. 19 Edice KOD – nakladatelství Albatros



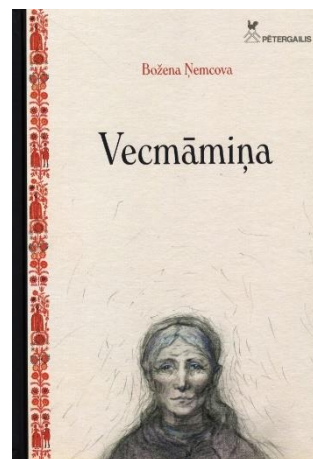
Obr. 20 Jan Beneš – edice Život kolem nás; zadní záložka vydané tituly; zadní strana obsahující anotaci; přední strana ilustrace; přední záložka informace o autorovi



Obr. 23 Vladislav Vančura – překlad do chorvatštiny



Obr. 24 Jaroslav Hašek – překlad do španělštiny



Obr. 25 Božena Němcová – překlad do portugalštiny



Obr. 26 Božena Němcová – české ztvárnění ústřední postavy

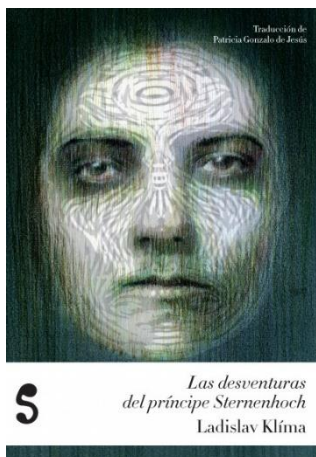


Obr. 27 Jaroslav Hašek – ztvárnění Švejka v německém kontextu



Obr. 28 Ladislav Klíma – nakladatelství Paseka

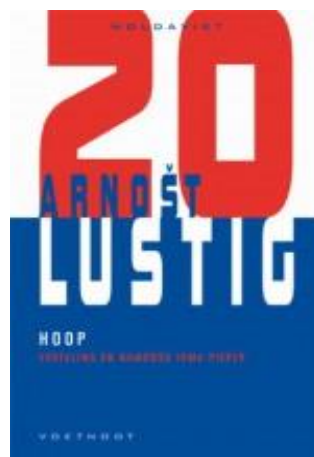




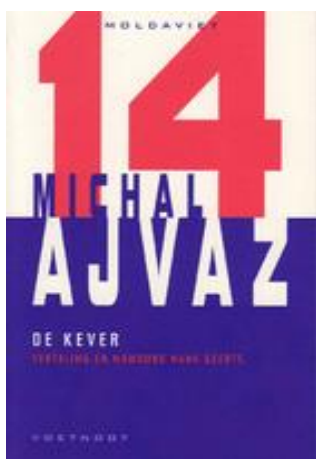
Obr. 29 Ladislav Klíma – španělský překlad



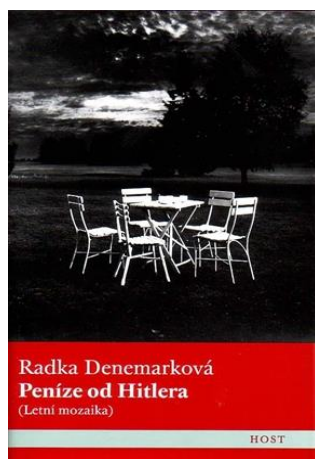
Obr. 30 Ludvík Vaculík – edice Voetmoot



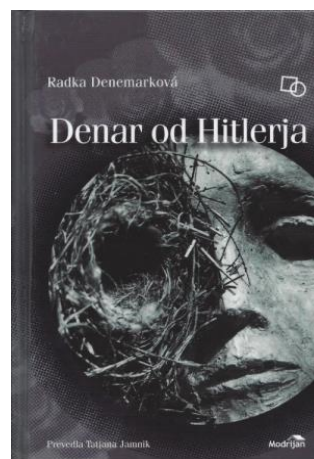
Obr. 31 Arnošt Lustig – edice Voetmoot



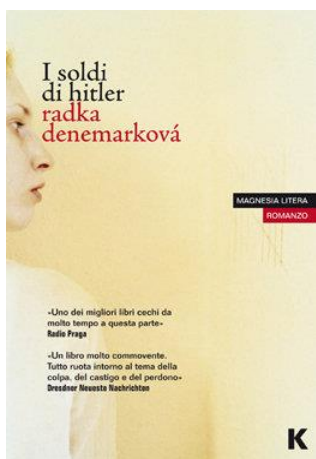
Obr. 32 Michal Ajvaz – edice Voetmoot



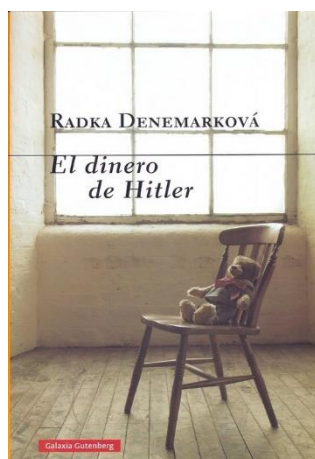
Obr. 33 Radka Denemarková – nakladatelství Host



Obr. 34 Radka Denemarková – Slovinský překlad



Obr. 35 Radka Denemarková – Italský překlad



Obr. 36 Radka Denemarková – Španělský překlad

## CITOVANÁ LITERATURA:

AJVAZ, Michal. *Lucemburská zahrada: příběh*. Brno: Druhé město, 2011.

ISBN 978-80-7227-312-6.

ARBES, Jakub. *Svatý Xaverius: Newtonův mozek*. 2. vyd. v Albatrosu. Ilustroval František HUDEČEK. Praha: Albatros, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. 1. vydání tohoto souboru. Přeložili Kamil UHLÍŘ, Josef FORBELSKÝ, František VHREL. Praha: Odeon, 1989. Klub čtenářů (Odeon). ISBN 80-207-0076-5.

CANETTI, Elias. *Druhý proces: Kafkovy dopisy Felici*. Přeložila Viola FISCHEROVÁ. Praha: Prostor, 2004. Střed (Prostor). ISBN 80-7260-115-6.

ČAPEK, Karel. *Válka s mloky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

*Česká literatura v překladu 1998-2016*. Praha: Ministerstvo kultury České republiky, 2016. ISBN 978-80-87546-23-9.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1997. ISBN 9780521424066

HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha: Československý spisovatel, 2010. ISBN 978-80-87391-85-3.

JIRÁSEK, Alois. *F. L. Věk: Obraz z dob našeho národního probuzení I-V*. 2. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1960.

KLICPERA, Václav Kliment. *Zlý jelen: [fraška ve čtveru dějství]*. Praha: Artur, 2009. ISBN 978-80-87128-33-6.

KLÍMA, Ivan. *Spisy*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1973-8.

KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romanetto*. Praha: Paseka, 1990. ISBN 80-85192-01-2

KRÁLÍKOVÁ, Andrea. *Autorské tváře v knižních zrcadlech: obrazy autorů současné české literatury v perspektivě kulturního transferu*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2015. ISBN 978-80-87855-25-6.

KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. 2012. ISBN 978-80-7108-276-7.

MRŠTÍK, Vilém. *Pohádka Máje*. 25. Praha: ODEON, nakladatelství krásné literatury a umění, 1967.

MÜLLEROVÁ, Lenka. *Autorské knižní paratexty: nad edičními počiny Josefa Škvoreckého z 90. let dvacátého století*. *Bohemical Litteraria* [online]. 2012, **2**(15), 20 [cit. 2017-02-27]. Dostupné z:

[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/126101/1\\_BohemicaLitteraria\\_15-2012-2\\_7.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/126101/1_BohemicaLitteraria_15-2012-2_7.pdf?sequence=1)

MÜLLEROVÁ, Lenka. *Paratexty a jejich role v knižním světě*. *Čtenář: Měsíčník pro knihovny* [online]. 2013, **65**(9), 5 [cit. 2017-02-27]. Dostupné z: <http://ctenar.svkk1.cz/clanky/2013-roc-65/9-2013/paratexty-a-jejich-role-v-kniznim-svete-115-1530.htm>

ŠEFL, Milan. Michal Viewegh: průser s názvem Můj život. *OK!: Nejčtenější časopis na světě* [online]. 2015, **3**(10), 3 [cit. 2017-04-10]. Dostupné z:

<http://prozeny.blesk.cz/clanek/pro-zeny-vip-rozhovory/317790/michal-viewegh-pruser-s-nazvem-muj-zivot.html>

URBAN, Miloš. *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Vydání druhé. Praha: Argo, 2001. ISBN 80-7203-350-6.

VANČURA, Vladislav. *Markéta Lazarová*. V Praze: Fortuna Libri, 2015. ISBN 978-80-7321-970-3.

Žert. *Databazeknih.cz: ...Váš knižní svět* [online]. [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: <http://www.databazeknih.cz/knihy/zert-244>



## INTERNETOVÉ ZDROJE:

<http://ham-ham.wz.cz/edice/zknv.htm>

<http://www.academia.cz/krakatit.html>

<http://www.academia.cz/kytice-1.html>

<http://www.antikvariat-divis.cz/cze/pozadavky>

<http://www.arara.cz/product/158154>

<http://www.atlantis-brno.cz/inshop/autori/kundera-milan/>

<http://www.czechlit.cz/cz/vydavatel/moldaviet-cz/>

<http://www.databazeknih.cz/dalsi-vydani/penize-od-hitlera-13957>

<http://www.databazeknih.cz/knihy/honzikova-cesta-9458?c=all>

<http://www.databazeknih.cz/knihy/krakatit-688>

<http://www.databazeknih.cz/knihy/nemennost-leopardich-skvrn-210961>

<http://www.databazeknih.cz/knihy/vybrane-spisy-babicka-70481>

<http://www.dva-antikvari.cz/detail/osudy-dobreho-vojaka-svejka---dil-ii-na-fronte-jaroslav-hasek/20703>

[http://www.emporius.cz/1\\_also\\_sprach.htm](http://www.emporius.cz/1_also_sprach.htm)

[https://www.dobre-knihy.cz/krakatit-316223.html?gclid=CMPYie-MnNMCFYY\\_Gwodu4oH1w](https://www.dobre-knihy.cz/krakatit-316223.html?gclid=CMPYie-MnNMCFYY_Gwodu4oH1w)

<https://www.kosmas.cz/knihy/177124/osudy-dobreho-vojaka-svejka-za-svetove-valky/>

<https://www.kosmas.cz/knihy/225815/osudy-dobreho-vojaka-svejka/>