

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce



Dominika Tesařová

Intertextualita v románu Ricarda Piglii *Umělé dýchání*

**Intertextuality in Ricardo Piglia's novel *Artificial
Respiration***

doc. Juan Antonio Sánchez, Ph.D.

2024

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. Juanu Antoniovi Sánchezovi, Ph.D. za to, že jsem díky němu objevila svět děl Ricarda Piglii. Dále mu děkuji za cenné rady, připomínky a diskuze o literatuře, které mě provázely celým studiem. Ráda bych také poděkovala rodině: především mé sestře, s kterou jsme sdílely tuto etapu společně. Velký dík patří také mému příteli, který mě při psaní podpořil a často se mnou o tématu práce hovořil.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Dominika Tesařová

V Praze dne 13.5 2024

Abstrakt

Bakalářská práce pojednává o literárním fenoménu intertextuality v díle *Umělé dýchání* argentinského spisovatele Ricarda Pigliy. V první části se zabývá vymezením a nastíněním pojmu a teorie intertextuality. Pojem je v práci uchopen skrze různé teorie intertextuality a dokazuje vlastní nemožnost přesné definice. Práce úžeji vychází především z teorie Gérarda Genetta, jehož koncept transtextovosti využíváme k interpretaci románu. Dále se věnuje představení intertextuálních tendencí v širším díle samotného autora. V druhé části se práce zaměřuje na identifikování vybraných intertextuálních prvků v románu *Umělé dýchání*. Jednat se bude především o Jorgeho Luise Borgese a Franze Kafku a jejich vliv na dílo *Umělé dýchání*. Cílem je upozornit na široké spektrum využití intertextuality. Je poukázáno na zkoumání historie, minulosti či současných událostí skrze intertextualitu, která v díle funguje jako nástroj umožňující interpretaci daných témat. Druhým úhlem zkoumání je využití intertextuality k vyslovení a manifestaci vlastního literárního kánonu, který autor pomocí intertextuality skládá.

Klíčová slova: Ricardo Piglia; intertextualita; Argentina; Jorge Luis Borges; Franz Kafka

Abstract

The bachelor's thesis focuses on the literary phenomenon of intertextuality in the work *Artificial Respiration* by Argentine writer Ricardo Piglia. The first part of the thesis discusses the definition and outline of the concept and theory of intertextuality. The concept is understood in the thesis through different theories of intertextuality and proves the inherent impossibility of a precise definition. The thesis relies primarily on the theory of Gérard Genette, whose concept of transtextuality is used to interpret the novel. Furthermore, the thesis introduces intertextual tendencies in the wider work of the author himself. In the second part, the thesis focuses on identifying selected intertextual motifs in the novel *Artificial Respiration*. The focus will be on Jorge Luis Borges and Franz Kafka and their influence on the *Artificial Respiration*. The aim of the bachelor thesis is to show the wide range of uses of intertextuality. In particular, the exploration of history, the past or contemporary events through intertextuality, which functions in the work as a tool that enables the interpretation of the given themes. The second angle of examination is the use of intertextuality to articulate and manifest the author's own literary canon through the use of intertextuality.

Key words: Ricardo Piglia; intertextuality; Argentina; Jorge Luis Borges; Franz Kafka

Obsah

Úvod.....	7
1. Intertextualita	9
1.1. Michail Bachtin	10
1.2. Julia Kristeva.....	12
1.3. Roland Barthes	14
1.4. Pozdější teorie vymezení.....	15
1.5. Gérard Genette	16
2. Dílo Ricarda Pigliy.....	20
2.1. Dílo Ricarda Pigliy a intertextualita.....	22
3. <i>Umělé dýchání</i>	29
3.1. Intertextualita v díle <i>Umělé dýchání</i>	32
3.1.1. Postava filosofa Tardewskiho	38
3.1.2. Jorge Luis Borges v díle <i>Umělé dýchání</i>	41
3.1.3. Franz Kafka v díle <i>Umělé dýchání</i>	47
4. Závěr.....	54
Resumé	56
Resumé	58
Bibliografie.....	60

Úvod

„¿Hay una historia?“¹ (Piglia 2013a: 13) ptá se postava románu *Umělé dýchání* (*Respiración artificial*) Pokud ano, tak pro nás začíná v literatuře a končí v dějinách. Je-li zde totiž nějaký příběh, tak jeho počátek mapujeme u jiných – skrze intertextualitu. Španělsky totiž slovo *historia* nese dva významy – historie a příběh. Oba jsou v knize reflektovány. Jedná se o příběhy na pozadí dějin, dějiny na pozadí příběhů. Piglia se tyto příběhy a dějiny snaží zachytit, jenže jak zachytit něco, co je nepopsatelné? Na tuto otázku si autor odpovídá intertextualitou. Je-li v literatuře nějaký nástroj, který dokáže čtenáře či autora přenést do dějin, je jím právě ona. Skrze ni se dostáváme do epoch národů, do období, která bychom skrze vlastní prožitou zkušenost nezvládli pojmenovat či popsat. S touto tezí pracuje i samotný Piglia – skrze vlastní literární kánon, složený převážně z argentinských a evropských spisovatelů, reflektuje minulost, která je mnohdy něčím, o čem by se jinak mluvit nemohlo. Intertextualita má však v Pigliově románu vícero rolí, některé z nich se pokusíme představit v této práci.

Bakalářská práce si dává za cíl zmapovat rozsah Piglioiva užití intertextuality. I přesto, že je toto téma v autorově díle hojně zkoumané, nezdá se být ještě zcela vyčerpané, a to především z důvodu jedinečnosti čtenářů. Pigliovy texty se totiž transformují v rukou jedince a působí individuálně, a to právě skrze intertextualitu – opírá se o čtenářovy znalosti, fantazii a zkušenost. Co se jeví někomu jako vynález Piglioivy fikce, je pro druhého literární narážkou. Práce se pokusí poukázat na jedny ze dvou nejdůležitějších tendencí, které intertextualitu v díle využívají. Jednat se bude již o zmíněné dějiny a příběhy, které autor zpracovává právě s pomocí intertextuality. Jako druhou tendenci představíme percepci literatury autorem skrze intertextualitu.

Text bude strukturně rozdělen na dva celky. První část bude převážně literárně-vědná. Pokusíme se v ní představit historii zkoumání pojmu intertextualita a přiblížíme si ty nejdůležitější autory, kteří zásadně přispěli k jeho vývoji. Důraz bude kladen především na teoretičku Julii Kristevu a následně teoretika Gérarda Genetta, jehož koncepce intertextuality bude zásadní pro naši analýzu.

V druhé části práce se budeme zabývat již samotným autorem. Jako první si nastíníme širší autorovo dílo a intertextuální tendence v něm. Tato kapitola bude fungovat především jako

¹ „Je tu nějaký příběh?“ (překlad Jan Hloušek, vydáno nakladatelstvím Paseka v roce 2014, všechny překlady díla *Umělé dýchání* v této práci budou použity z tohoto vydání.)

ukazatel toho, že intertextualita je prvek, který funguje v celém Pigliově díle. Následně přejdeme již k samotné analýze románu. Ta bude rozčleněná na širší pojetí intertextuality v díle a následně budeme zkoumat vlivy autorů Jorgeho Luise Borgese a Franze Kafky.

1. Intertextualita

Intertextualita² je nástroj, který literární svět využíval již od samého počátku moderní literatury bez toho, aby byl pojmenován. Samotný termín „intertextuality“ byl vytvořen až bulharskou literární teoretičkou Juliou Kristevou v 60. letech 20. století (Kristeva 1999: 9). Jedná se o fenomén, který se vyskytuje hojně v každé národní literatuře – od španělské společně s Donem Quijotem, po tu českou (jmenujme například Kunderovu *Nesnesitelnou lehkost bytí*). Není tedy pochyb o tom, že tento literární „nástroj“ zaujímá důležité postavení v literární historii a teorii. Co je to ale intertextualita? Co všechno si pod tímto termínem máme představit?

Termín intertextualita je ve svém nejširším teoretickém rozsahu vztah mezi různými texty a strukturami. Široce bychom mohli mluvit o mezitextových vztazích. Julia Kristeva mluví o textech jako o „*mozaice citací, text je absorpcí a transformací nějakého jiného textu*“ (Kristeva 1999: 9). Zkoumání o tom, do jaké hloubky a míry intertextualita zasahuje, co všechno bychom mohli nazývat intertextualitou a jak ji uchopit přišlo koncem 60. let 20. století s Kristevou a postmoderním řádem světa. Tradiční strukturalismus totiž vnímal text jako uzavřený celek, který k čtenářům promlouvá monologicky. Na samotné otevření textů a vývoj zkoumání měl zásadní vliv literární teoretik Michail Bachtin, který jako jeden z prvních vzal monologický přístup a rozkouskovanost v literatuře a nahradil je strukturou, která kontrastuje a spolupracuje se strukturou jinou. Na tuto Bachtinovu analýzu pak navazují další autoři, zejména již zmíněná Kristeva, která z jeho teorie dialogičnosti a dvojhlasého slova vychází.

V průběhu let se neměnila jen literární teorie intertextuality, ale i samotná intertextualita. Teoretik Pavao Pavlicic například rozlišuje mezi intertextualitou moderní a postmoderní a oběma přisuzuje jiné rysy a prvky (Pavlicic 2006: 87). Intertextualita moderní je podle něj nástrojem k vytvoření něčeho nového, nového textu, který se snaží odtrhnout od minulosti:

*„En todo caso, el arte modernista no necesita del pasado, excepto como objeto de oposición.“*³
(Pavlicic 2006: 89)

Na rozdíl od toho se intertextualita postmoderní snaží navázat kontakt se svou minulostí, nezavrhuje ji, neboť si je vědoma, že celá přítomnost v sobě zahrnuje i onu minulost:

² V této práci budeme dávat přednost termínu intertextualita (namísto termínů jako jsou intertextovost nebo metatextovost), který je mezinárodnější (španělsky intertextualidad, anglicky intertextuality)

³ „*Modernistické umění každopádně minulost nepotřebuje, leda jako předmět opozice.*“ (Všechny překlady sekundární literatury, není-li uvedeno jinak, jsou překlady autorky této bakalářské práce.)

„Es consciente de que hasta lo que al modernismo le pareció que aportaba algo nuevo propio (por ejemplo, la intertextualidad) ya había aparecido antes en la historia del arte, y no una sola vez. En este sentido, está de alguna manera imbuido de la duda de que se pueda decir algo nuevo y de la idea de que todo discurso es, en realidad, un recuento; pero eso no es más que una impresión superficial.“⁴ (Pavlicic 2006: 89)

Intertextualita je jedním z prostředků literatury, který si prošel velkou teoretickou proměnou. Zároveň se jedná o fenomén, ke kterému každý teoretik do jisté míry přistupuje po svém. Problematika vymezení onoho pojmu se stala zájmem literárních vědců a spisovatelů, kteří si byli vědomi, že se jedná o jeden z nástrojů, jak přistupovat k literárním tradicím a čerpat z nich. Tato kapitola si dává za cíl nastínit pojem intertextuality a poukázat na jeho vývoj ve 20. století. Nesnaží se ho analyzovat, nýbrž představit autory, kteří zásadně přispěli k jeho vývoji. Dalším z cílů je ukázat intertextualitu jako svébytný prvek, který stojí sám o sobě a jehož definice je spíše přiblížení se než vysvětlení. V následujících podkapitolách si nastíníme počátek vymezení daného pojmu (teorie Michaila Bachtina, Julie Kristevy a Rolanda Barthesa) a následně se budeme věnovat pozdější teorii, a to teorii Gérarda Genetta, ze kterého budeme primárně vycházet při analýze románu *Umělé dýchání*.

1.1. Michail Bachtin

Na samém počátku teorie intertextuality stálo slovo – dvojhlasé slovo ruského literárního vědce a spisovatele Michaila Bachtina (1921–1971). Toto slovo mělo společně s Bachtinovou koncepcí dialogičnosti zásadní význam pro zkoumání intertextuality a literatury vůbec. Dialogičnost Bachtin vnímá jako vlastnost, která umožňuje promluvu textu s vnějšími vlivy (v textu se mísí několik hledisek a jazyků a ty spolu vedou dialog). Michail Bachtin touto koncepcí zpřístupňuje rozhovor, který se mezi texty vedl odjakživa. Bachtinův koncept dialogičnosti je dle teoretika Michaila Wortona postaven na promluvách:

„When people speak they use a specific mix of discourses which they have appropriated in an attempt to communicate their intentions. However, they inevitably suffer interference from two

⁴ „Je si vědom toho, že i to, co modernismus považoval za něco vlastního, nového (např. intertextualitu), se v dějinách umění objevilo již dříve, a ne pouze jednou. V tomto smyslu je svým způsobem prostoupena pochybnostmi o tom, že lze říci něco nového, a myšlenkou, že veškerý diskurz je ve skutečnosti převyprávěním; toto je však nic jiného než povrchní myšlenka.“

*sources: words' pre-existing meanings and the alien intentions of a real interlocutor.*⁵
(Worton 1991: 15)

Dialogičnost se nepromítá pouze v reálných promluvách, ale i v literárních – vlastnost však Bachtin přiděluje jen některým autorům (Dostojevskij či Rabelais). Tento prvek však nevidí například u Tolstého (Worton 1991: 15).

Pojem dvojhlasé slovo se liší od slova „klasického“ tím, že je „*zacíleno dvojím směrem – i k předmětu řeči jako obvyklé slovo, i k druhému slovu, k cizí řeči.*“ (Bachtin 1971: 251). Dvojhlasé slovo tudíž na rozdíl od slova „jednohlasého“ nabývá více jak jedné konotace. Nabývá smyslu, který mu přiřazuje jeden autor, zároveň si však ponechává smysl, který mu dal jiný autor, které dané slovo již v minulosti využil. Michail Worton vysvětluje tento pojem ve své práci *Intertextuality: Theories and Practices*: „*that is to say, speech which serves two speakers' intentions, such as those attributed to novelist and those to character.*“⁶ (Worton 1991: 16)

Bachtin v knize *Dostojevskij umělec (Problemy poetiki Dostojevskogo)* z roku 1963 (česky 1971) rozlišuje tři typy dvojhlasého slova. Prvním typem je dvojhlasé slovo jednosměré – jedná se o cizí (neboli slova, která byla využita jinými autory apod.) slova v jejich daných intencích, která se vyskytují v promluvách vypravěče a ve stylizaci. Druhým typem je různosměré dvojhlasé slovo, jež je významově parodické a ve kterém autor dává danému cizímu slovu významové zacílení, které je protikladné zacílení cizímu (Bachtin 1971: 261). Posledním typem je pro Bachtina dopadnuvší cizí slovo (neboli aktivní typ), jež se podle něj promítá především ve „skrytém“ dialogu, tedy tam, kde autor neužívá pouze cizího slova s novým významem, ale působí i na původní autorovo slovo a nějakým způsobem ho ovlivňuje a dává mu nový směr (Bachtin 1971: 263).

Touto koncepcí dvouhlasých slov zpochybnil a oslabil postavení slova jako vlastní identitu bez vnějších vlivů. Otevřela se otázka, zdali autorem použité slovo je jeho vlastní, kdo ho již dříve využil a v jakém kontextu již bylo využito. Dialogičnost je tedy konceptem, který je blízký konceptu intertextuality, ale na rozdíl od ní je Bachtinově dialogičnosti vytýkáno jeho úzké

⁵ „*Když lidé mluví, používají specifickou kombinaci promluv, které si přivlastnili ve snaze sdělit své záměry. Nevyhnutelně však podléhají zásahům ze dvou zdrojů: z již existujících významů slov a z cizích záměrů skutečného mluvčího.*“

⁶ „*tím míněna řeč, která slouží záměrům dvou mluvčích, jako jsou ty, které jsou přisuzovány spisovateli a ty, které jsou přisuzovány postavě.*“

spojení se subjekty/autory a fakt, že Bachtin nepoužíval termín „intertextovost“ či „intertextualita“. Světlá Čmejrková a Jana Hoffmannová také upozorňují na to, že Bachtinův koncept dialogičnosti přesahuje okruh mezitextových vztahů (Čmejrková, Hoffmannová 2012: 245). Teoretik Jiří Homoláč v práci *Intertextovost a utváření smyslu v textu* říká, že „Bachtin přisuzoval v dialogu textů výsadní postavení autorským subjektům.“ (Homoláč 1995: 10). Zároveň také Bachtin spojoval dialogičnost jen s určitými typy textů jako byl například sokratovský dialog. Nebo s určitými autory jako byli již zmínění Dostojevskij či Rabelais. Tuto dialogičnost pak odmítá například u lyriky nebo eposu.

Jedním z prvních západních teoretiků, kteří Bachtinovu koncepci převzali, byla již zmíněná bulharská literární vědkyně Julia Kristeva. K Bachtinově koncepci přidává prvky z logiky, matematiky a z psychoanalýzy. Nejvýrazněji se však od Bachtina liší jejím chápáním dialogičnosti, kterou vnímá jako prvek, který je obsažen v celém textu (na rozdíl od Bachtina, který vnímá dialogičnost především v promluvách, ve kterých pak vznikají polyfonie různorečí) (A. Bílek 2003: 63). Dalším důležitým faktem je také například tvrzení Jiřího Homoláče, že záleží na tom, do jaké míry navazuje Kristeva na Bachtinovu teorii a do jaké míry si ji přizpůsobuje té své (Homoláč 1995: 10).

Bachtin tedy stojí u kořenů představ o intertextualitě, ale v návaznosti na něj pozdější teoretikové opouští spjatost autora/subjektu s textem a tím posouvají otázky intertextuality dál.

1.2. Julia Kristeva

Bulharská literární teoretička Julia Kristeva v návaznosti na ruského spisovatele a literárního teoretika Michaila Bachtina vydává v roce 1968 (česky 1999) práci *Slovo, dialog a román (Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse)*, která poprvé dává jméno konceptu intertextuality: „Na místo pojmu intersubjektivitě se staví pojem intertextuality, a poetický jazyk se čte jako něco, co je přinejmenším dvojit.“ (Kristeva 1999: 9)

Připomeneme-li si Bachtinovu dialogičnost, kterou autor spojoval jen s určitými texty a autory, uvidíme, že Kristeva tuto vlastnost jako jedna z prvních přisuzuje každému textu. Text je autorkou chápán jako „mozaika citátů“ a je pohlcován, přetvářen a transformován jiným již existujícím textem. (Kristeva 1999: 9). Jiří Homoláč tuto tezi chápe jako inherentní součást každého textu: „Pokud je však intertextovost vlastností každého textu, texty do dialogu s jinými texty nemohou nevstupovat...“ (Homoláč 1995: 11).

Kristeva, jak již z francouzského názvu *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse* (česky již zmíněný překlad *Slovo, dialog a román*) napovídá, přistupuje k textu a celkové koncepci intertextuality sémioticky. Kristeva nejdříve navrhuje tři dimenze textového prostoru, kde se podle její koncepce budou odehrávat různé operace sémických celků a poetických sekvencí. Tyto tři dimenze jsou subjekt psaní, adresát a vnější texty, které spolu navzájem vedou dialog (Kristeva 1999: 8). Následně pak definuje i statut slova. Prvním je statut horizontální (slovo v textu je vlastnictvím adresáta ale i subjektu psaní) a jako druhý Kristeva navrhuje statut vertikální (slovo v textu je směřováno předcházejícím nebo synchronním souborům textů). Tyto dva statuty slov se pak překrývají, z čehož podle autorky vyplývá fakt, že slovo či text je určitým střetem s dalšími slovy či texty (Kristeva 1999: 9). Celý text se tedy otevírá, Kristeva uvádí, že toto otevření platí i pro další diskurzy, jako jsou diskurzy o kultuře, morálce, dějinách či filosofii. Text nejenže interaguje s jinými texty, jako celek také interaguje se společností a stává se její nedílnou součástí. Petr A. Bílek v knize *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu* říká:

„Tento vztah je polem semiózy, nekonečné hry, která vzniká tím, že označující není uzavřen do vztahu re-prezentace, ale ponechán k rozptýlení: může další texty či jejich dílčí aspekty zvýrazňovat, kondenzovat, nahrazovat, prohlubovat či posouvat k jiným, dosud nezřetelným čtením.“ (A. Bílek 2003: 65)

Dalším důležitým bodem, který Kristeva v knize *Slovo, dialog a román* uvádí je pojem translingvistika. S tím je pro Kristevu spojený termín ambivalence. Tento pojem znamená pro Kristevu: *„vložení dějin (společnosti) do textu a textu do dějin; pro spisovatele jsou jednou a tou samou věcí“* (Kristeva 1999: 12). Tento fakt znamená, že text, který prostupuje i mimoliterární oblasti nejde zkoumat čistě lingvisticky – do hry vstupuje již zmíněná translingvistika (lingvistika přesahující do mimolingvistických oblastí). Zde autorka navrhuje dvě varianty. První je pojetí literárního žánru jako „nečistého sémiologického systému“, který *„označuje pod povrchem jazyka, ale nikdy bez něj“* (Kristeva 1999: 9). Druhým typem je varianta, která operuje s velkými jednotkami diskurzu – s promluvami, větami či replikami. Tuto variantu vnímá Kristeva jako variantu, která nutně nemusí následovat lingvistické přístupy a mohla by být zdůvodněna sémantickými expanzemi (Kristeva 1999: 9). Jazykový dialog je podle autorky nejvíce přítomen v románu.

Důležitým motivem dané studie je i motiv typologie diskurzů. Tento bod bude v naší práci obsáhnut jen minimálně, jelikož se plně netýká našeho tématu. Podnětným prvkem této

typologie je však binární opozice monologického a dialogického diskurzu. Monologický diskurs je spojený především s epikou, historickým a vědeckým diskurzem. Epický monologismus je pro Kristevu směřování jednotlivce (Boha, kauzality, subjektu) k obecnému, odmítá se obracet sám na sebe a vést dialog. Veškerý dialog se odehrává pouze na rovině narace, neguje možnosti „textové zjevnosti“, které se objevují v románových strukturách. Naproti tomu diskurs dialogický je spojován s Bachtinovským karnevalem, menippskou satirou a polyfonním románem. Menippský diskurs je pro Kristevu ztělesněním dialogického a binárního vnímání společnosti a textu. Je v něm totiž obsáhnuta tradice komična a tragédie (které spolu korelují), literatuře se v něm daří tematizovat sebe samu. Důležitou vlastností menippského diskurzu je pak i mnohohlasnost a určitá otevřenost. Tento druh diskurzu měl podle Kristevy zásadní podíl na vývoj evropské literatury a především románu. Všechna velká jména literatury podle autorky přebírají ve svých dílech karnevalovost (která se stává součástí menippského diskurzu) a menippský diskurs. Jako příklady uvádí Swifta, Balzaca, Joyce, Kafku a například i Cervantese (Kristeva 1999: 19–23). My bychom v naší práci mohli jmenovat i hlavní subjekt našeho zkoumání – Ricarda Pigliu.

Tyto dva diskurzy se dle Kristevy budou v dějinách literatur předhánět a snažit se získat nadvládu nad tím druhým (Kristeva 1999: 23). Dialogický diskurs (zahrnující v sobě již zmíněný polyfonický román) byl dle Kristevy v historii odsouván, a tudíž jmenován jako „podřadný“. Naproti tomu monologický diskurs byl více oblíbený, a to zejména v klasicismu (Kristeva 1999: 28). To vše se začalo měnit s příchodem 20. století, kdy se proměnil společenský a kulturní diskurs, který ukotvil postavení dialogického románu, ke kterému se odvolávají pozdější autoři, již tvoří Pigliovskou linii tradice – Cervantes, Kafka, Borges.

1.3. Roland Barthes

Posledním autorem, kterému se v této podkapitole budeme věnovat je francouzský teoretik, literární vědec a filosof Roland Barthes. Jeho teorii intertextuality se budeme zabývat jen minimálně, jelikož více než do literární teorie zapadá daná koncepce spíše do lingvistiky a přesahuje námi zkoumaný fenomén.

Barthes usiluje ještě o něco více než Kristeva o oddělení autora od textu. Při popisu intertextových vztahů se snaží co nejvíce odstranit subjekt autora v textu, podobně jako to dělala Kristeva (Homoláč 1995: 11). V textu *Theory of the Text* (1973 francouzsky, 1981 anglicky) na ní přímo odkazuje:

*„It is to Julia Kristeva that we owe the principal theoretical concepts which are implicitly present in this definition: signifying practices, productivity, signifiante, phenotext and genotext, intertextuality.“*⁷ (Barthes 1981: 36)

Barthes, stejně jako Kristeva, vnímá intertext (termín užitý Barthesem) jako vlastnost každého textu. Podle Barthes jsou v textu přítomny předchozí nebo současné texty v méně, či více rozpoznatelné podobě (Barthes 1981: 39). Ve své stati Barthes pracuje zejména s koncepty jako jsou text, označující a jazyk. Text je pro autora je nestabilní jednotkou, která neustále odkazuje k potenciaálním symbolům. (Barthes 1981: 31). V knize *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu* se Petr A. Bílek věnuje uchopení Barthesovy koncepce:

„Text není utvářen schopností zahrnovat (díky níž by pak bylo možné odpovědět na otázku „co znamená?“), ale metonymickým principem neustálého odkazování k potenciaálním symbolům. Není souhrnem významů, ale plynutím, přechodem.“ (A. Bílek 2003: 70)

Rolandu Barthesovi je často přisuzováno, že na rozdíl od mnoha ostatních literárních vědců či teoretiků, je on i spisovatelem. Michail Worton v knize *Intertextuality: Theories and Practices* popisuje, jak moc je Barthesova teorie ovlivněna jeho vlastní zkušeností autora:

*„Barthes’s theory of (inter)textuality is inseparable from his practice as writer. Indeed he constantly blurs generic boundaries: theory or practice, criticism or creation, autobiography or fiction and so on.“*⁸ (Worton 1991: 21)

Stejně jako se rozplývají hranice textu, který je pro Barthes nekonečný, rozplývá se tak i koncept autorského subjektu a čtenáře. Oba se jeví rozštěpení, nehotoví a neceliství. V teorii intertextuality Rolanda Barthes pak nacházíme spíše fragmenty a kódy, se kterými pracuje více než se samotnými texty.

1.4. Pozdější teorie vymezení

V předchozích kapitolách jsme se snažili o postihnutí zásadních koncepcí intertextuality u autorů Michaila Bachtina, Julie Kristevy a Rolanda Barthes. Jednalo se o shrnutí teorií, které

⁷ „Právě Julii Kristevě vděčíme za hlavní teoretické koncepty, které jsou v této definici implicitně přítomny: označující praktiky, produktivita, signifikance, fenotext a genotext, intertextualita.“

⁸ „Barthesova teorie (inter)textuality je neoddelitelná od jeho spisovatelské tvorby. Neustále totiž maže obecné hranice: teorie nebo praxe, kritika nebo tvorba, autobiografie nebo fikce atd.“

stály jako jedny z dalších na počátku vymezení pojmu intertextuality. Koncept Michaila Bachtina se ukázal jako jeden ze základních pilířů daného pojmu, na který navázala Julia Kristeva, na kterou následně navázal Roland Barthes. Všichni tito autoři zásadně přispěli k rozvoji studia pojmu intertextuality. Z jejich práce následně vychází i pozdější koncepce intertextuality. V navazující kapitole se podíváme na koncepci intertextuality, která vznikala na konci 70. let a v průběhu 80. let 20. století. Jednat se bude o koncepci francouzského literárního teoretika Gérarda Genetta, z něhož budeme následně vycházet při analýze námi zkoumaného románu *Umělé dýchání*.

1.5. Gérard Genette

K pozdějším teoriím a koncepcím vymezení pojmu intertextuality se řadí i snahy francouzského literárního teoretika a historika Gérarda Genetta (1930–2018). Genette, podobně jako Julia Kristeva, vnímá každý text jako otevřený prostor, ve kterém se prolínají odkazy na texty druhých se samotnými texty. Na rozdíl od ní však přisuzuje tuto vlastnost textům v různých mírách – jeden text může obsahovat tuto vlastnost ve větší míře než text druhý. K textům a autorům, kteří podle Genetta naplňují svůj „hypertextový“ potenciál řadí Genette zejména autory jako byli Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Thomas Mann či James Joyce (Genette 1997: 10). Genette ve svém díle vychází ze strukturalistické tradice, kterou však neomezuje na samotné uzavřené texty, ale snaží se o jejich otevření. Gerald Prince ve své předmluvě anglického překladu Genettova textu *Palimpsestes: La Littérature au second degré* mluví o Genettově pojmu otevřeného strukturalismu:

*„Genette’s exploration constitutes a wonderful example of what he calls „open structuralism“. Rather than insisting on the „text itself“, its closure, the relations within it that make it what it is, he focuses on relations between texts, the ways they reread and rewrite one another, the „perpetual transfusion or transtextual perfusion“ of literature.“*⁹ (Genette 1997: 9)

Genette ve své práci *Palimpsestes: La Littérature au second degré* (1982) pracuje s pojmem transtextovost. Tento pojem vnímá jako určité spektrum, jež je součástí každého textu. Dále ho

⁹ „Genettovo zkoumání vyjadřuje skvělý příklad toho, čemu on říká otevřený strukturalismus. Místo toho, aby se soustředil na samotný text, jeho uzavřenost, vztahy v něm, které t textu dělají to, čím je, zaměřuje se na vztahy mezi texty, na to, jak se vzájemně znovu čtou a jak se vzájemně přepisují, na "věčnou transfúzi či transtextuální perfúzi" literatury.“

pak rozděluje na pět různých typů, jež však nevnímá jako ohraničené skupiny, nýbrž jako skupiny, které se překrývají a navzájem mezi sebou komunikují (Genette 1997: 7).

Jako první typ uvádí Genette pojem „intertextovost“, jehož význam připodobňuje již zmíněné Kristevě, na rozdíl od ní je však více restriktivní. Intertextovost Genette vnímá jako faktickou přítomnost jednoho textu v textu jiném (Genette 1997: 17). Jako jeden z příkladů intertextovosti zmiňuje citát, který je podle autora nejvíce explicitní a tradiční formou intertextovosti. Do intertextovosti řadí také plagiát, který je dle Genetta „neoprávněný“, ale stále se jedná o „vypůjčení“ a navázání vztahu mezi jiným textem. Jako poslední příklad uvádí aluzi (Genette 1997: 17).

Druhým typem je tzv. „paratextovost“, tedy pojem, který vytváří vztah mezi textem a paratextem. Jako paratext Genette uvádí řadu různých příkladů. Mezi ně bychom mohli jmenovat zejména: titul, motto, doslov či ilustraci. Genette v tomto typu vidí menší důraz na explicitní výraz přítomnosti určitého textu v jiném, i tak ale zdůrazňuje důležitost těchto „sekundárních“ paratextů. Jako příklad paratextovosti uvádí *Odyssea* od Jamese Joyce, který již svým názvem komunikuje s jiným předchozím textem (Genette 1997: 19).

Metatextovost je Genettův třetí typ, který ve své práci uvádí. Tento typ je typem spojujícím text s jiným textem, o němž první text mluví, aniž by ho nutně citoval. Jako příklad předkládá dílo filozofa Friedricha Hegela *Fenomenologie ducha* z roku 1807, jehož název je aluzí na imaginární filosofický rozhovor Denise Diderota *Rameauův synovec* (Genette 1997: 20).

Čtvrtým typem je hypertextovost, jejíž definice je založena na jakémkoliv vztahu: „...*spojující text B (hypertext) s předchozím textem A (hypotext), na který je text přidělán jinak, než je tomu v případě komentáře*“ (Homoláč 1995: 20). Tento příklad vysvětluje Genette zejména na příkladu *Aeneady* od římského básníka Vergilia a na příkladu *Odyssea* od Jamese Joyce. Oba tyto texty by nemohly existovat, kdyby nebylo původního (text A/hypotext) textu Homérovy *Iliady* a *Odyssey*. Hypertextovost je v tomto podobná metatextovosti, na rozdíl od ní je však hypertextovost pro Genetta spjata více s literárními žánry, a texty samy o sobě jsou pak dílem fikce (Genette 1997: 21–22). Teoretik Michael Worton ve své práci *Intertextuality: Theories and Practices* upozorňuje navíc na důležitost čtenáře v Genettově hypertextovosti:

„For him, hypertextuality is a practice which includes and informs all literary genres and he goes so far as to assert that the hypertext necessarily gains in some way or another from the

*reader's awareness of its signifying and determining relationship with its hypotexts.*¹⁰ (Worton 1991: 30)

Tím, že je čtenář aktivně zapojený do „hledání“ jiných literárních významů, dostává hypertext nekonečné množství nových interpretací: „...*energetically projecting pre-texts into new and different circuits of meaning and meaningfulness*“¹¹ (Worton 1991: 30). Tuto vlastnost textu vidí Worton například u spisovatele Jorgeho Luise Borgese. Zároveň je ale důležité zmínit, že danou vlastnost nabývá každý text, který se dostane do rukou čtenáře.

Poslední typ, který Genette uvádí je architextovost, tedy sounáležitost textu k jinému žánru nebo k určitému typu diskurzu. Často se tento typ pojí s paratextovou zmínkou, která signalizuje architextovost (Genette 1997: 20). Příkladem mohou být díla, která se již ve svém názvu řadí k určitému žánru, jmenovat bychom mohli dílo Macedonia Fernández *Museo de la novela eterna*, kde slovo novela (neboli román v češtině) napovídá, že se dílo řadí k určitému typu žánru.

Genettův text byl jedním z prvních, které se pokusily vymezit pevnější hranice tomu, čemu říkáme intertextualita a jako jeden z prvních tak nastavil intertextualitu nejen jako teoretický konstrukt, ale také jako interpretační nástroj (Homoláč 1995: 19). I přesto, že Genette používá intertextovost jako „subkategorii“ transtextovosti, mohli bychom chápat transtextovost jako námi vnímanou definici intertextuality (tedy spjatost/odkaz jednoho textu k druhému ve větší či menší míře). Podobně tuto problematiku vnímá i teoretik Michael Worton, který Genettovu práci analyzuje ve svém díle *Intertextuality: Theories and Practices*:

*„...he asserts that intertextuality is an inadequate term and proposes in its place transtextuality (or textual transcendence), by which he means everything, be it explicit or latent, that links one text to others – which is how we in this volume understand and use the term intertextuality.“*¹²(Worton 1991: 29)

¹⁰ „Hypertextovost je pro něj praxí, která zahrnuje a informuje všechny literární žánry, a dochází tak daleko, že tvrdí, že hypertext nutně tak či onak získává na čtenářově vědomí jeho významového a určujícího vztahu k jeho hypotextům.“

¹¹ „...energicky promítá pretexty do nových a odlišných okruhů významu a smysluplnosti.“

¹² „tvrdí, že intertextualita je neadekvátní termín a navrhuje místo něm pojem transtextualita (nebo textovou transcendenci), pod kterým vidí vše, ať je to explicitní nebo latentní, co spojuje jeden text s druhým – tedy tak jak v tomto svazku chápeme pojem intertextuality“

Genettovo pojetí transtextovosti (pro nás intertextuality) je koncepce, ze které budeme primárně vycházet v analýze díla *Umělé dýchání* Ricarda Piglii. I přes to, že se intertextualitu (transtextovost) snaží definovat a zařadit do určitých kategorií, přiznává, že se jedná o pojem, který dovoluje hranice propouštět. Ve své práci *Palimpsestes: La Littérature au second degré* se Genette opírá jako jeden z mnoha dalších o koncepci intertextuality Kristevy. Koncept intertextuality bylo tedy důležité ukázat jako pojem, který se v průběhu let definoval a redefinoval. Intertextualita s sebou nese mnoho konotací, bylo tedy potřeba poukázat na její počátky a představit jednotlivé autory jako subjekty opírající se o dlouhou literární tradici – od počátku dvojhlasého slova Michaila Bachtina, přes první pojmenování intertextuality Julií Kristevou, po vymezení hranic pojmu Gérardem Genettem. Všichni tyto autoři byli a jsou ve vzájemném vztahu a jejich starší teorie a koncepce ovlivňují ty mladší.

2. Dílo Ricarda Pigliy

Ricardo Piglia debutoval na literárním poli podobně jako mnoho jiných začínajících prozaiků sbírkou povídek. V roce 1967 mu vychází první prozaická sbírka *Jaulario*, kterou publikuje v Havaně pod nakladatelstvím Casa de las Américas. O trochu později Pigliovi vychází sborník stejných povídek *La invasión*, které byly tentokrát již vydány v Pigliově rodné zemi – v Argentině. V roce 1975 Piglia vydává sborník povídek s názvem *Nombre falso*, s kterými uspěl u literární kritiky, zejména díky poslednímu textu v knize *Homenaje a Roberto Arlt*. Díky tomuto dílu se Piglia ukázal nejen jako nadaný prozaik, ale i jako zajímavý literární kritik (Fornet 2000: 1). Jeho odborné texty přispěly k uvažování o argentinském literárním kánonu, a to zejména o spisovateli Robertu Arltovi, který v Pigliově díle zaujímá důležité postavení. Od té doby se Pigliovi publikovalo několik esejů – mezi nejznámější bychom mohli zařadit *Crítica y ficción* z roku 1986, *Formas breves* z roku 1999 a *El último lector* z roku 2005. Na rozdíl od mnoha jiných prozaiků či spisovatelů, je Pigliovo dílo provázáno i mezi žánry:

*„O sea, que uno de sus más seductores aportes como escritor a la narrativa de las últimas décadas, es esa manera de “leer” y estimular una lectura sui generis de la tradición. Debo advertir que esta relectura, integrada a su poética, se produce en todos los niveles, tanto en entrevistas como en textos ensayísticos y de ficción.“*¹³ (Fornet 2000: 3)

Toto provázání je viditelné zejména v Pigliově prvním románu *Umělé dýchání* z roku 1980 (česky přeloženo a vydáno v roce 2014 nakladatelstvím Paseka), který Pigliu zařadil mezi nejdůležitější argentinské prozaiky. V tomto díle mísí Piglia žánrový román (detektivní) s „vysokou“ literaturou a esejí. Román je tedy, podobně jako například u Milana Kundery, místem a „odkladištěm“ nejen příběhů, ale také literárních myšlenek, kritik a filosofických úvah.

Od roku 1980 publikoval Piglia sborník rozhovorů *Crítica y ficción* z roku 1986 (druhé vydání pak v roce 1990), sborník povídek *Prisión perpetua* v roce 1988, romány – *La Ciudad ausente*, 1992, *Plata quemada*, 1997, *Blanco nocturno*, 2010 a jeho jeden z posledních prozaických textů před smrtí, román *El camino de Ida* v roce 2013 (česky vydáno nakladatelstvím Host v roce 2021). Dále také vydal kolekci esejů *La Argentina en pedazos* v roce 1993, *Formas breves* v

¹³ „Jinými slovy, jedním z jeho nejsvědňějších spisovatelských přínosů pro vyprávění posledních desetiletí je způsob "čtení" a rozvíjení čtení tradice sui generis. Měl bych zdůraznit, že toto znovupřečtení, integrované do jeho poetiky, se odehrává na všech úrovních, jak v rozhovorech, tak v esejích, a tak i v beletrii.“

roce 2000 a spoustu dalších. Poslední kolekce esejů byla vydána posmrtně s názvem *Escenas de la novela Argentina* v roce 2022. (Fornet 2000: 2)

Zajímavým prvkem v Pigliově bibliografii jsou jeho deníky, které vyšly ve třech svazcích – *Los diarios de Emilio Renzi – Años de formación* (2015), *Los diarios de Emilio Renzi – Los años felices* (2016) a *Los diarios de Emilio Renzi – Un día en la vida* (2017). Tyto deníky se totiž nijak zásadně neliší od Pigliových románů – forma je zde jiná, ale spisovatel bere zásadní téma svých románů a přidává je i do svých deníků. Tím tématem je hledání ztracených zkušeností a „hledání ztraceného času“. O tomto centrálním motivu v Pigliově díle mluví například Raquel Fernández Cobo v článku *Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida*:

„En *Los diarios de Emilio Renzi* (2015, 2016) lo que importa no es tanto el poder testimonial del Yo, como los procesos que hacen de la autoficción un movimiento de escritura con entidad propia. La búsqueda de la experiencia perdida o un sujeto afectado por la melancolía de los años de formación define la característica misma de lo autobiográfico, y convierte el archivo en ficción.“¹⁴ (Fernández Cobo 2017: 63)

Fikce a fakta jsou v díle Ricarda Piglii zásadními zkoumanými otázkami. V mnohých ohledech jsou tyto dva koncepty pro Pigliu ne vždy oddělitelné. Fungují vzájemně a dohromady a nelze je od sebe mnohokrát odlišit. Příkladem by mohly být Pigliovy romány – *Respiración artificial*, *El camino de Ida* nebo také *Plata quemada*. Všechna tato díla mají společný motiv/rys a tím je postava Emilia Renziho, který v Pigliových dílech funguje jako určité alter ego. S reálným Ricardem Emiliem Pigliou Renzim má často společné vlastnosti či jiné podobnosti. Do jaké míry bychom však mohli číst literární postavu jako výraz reálného světa, a ne toho fikčního? Marcelo Gobbo v článku *Autobiografía de un estilo* mluví o dvou vydáních sborníku povídek *Prisión perpetua*:

¹⁴„V *Denících Emilia Renziho* (2015, 2016) nejde ani tak o svědectví daného "já", ale jde o procesy, které z autofikce dělají spisovatelský směr, který má vlastní entitu. Hledání ztracené zkušenosti nebo subjektu zasaženého melancholií formativních let definuje samotnou charakteristiku autobiografického a mění archiv ve fikci.“

„En ambas, la autobiografía y la ficción se mezclan de tal manera que es imposible distinguir (al menos para quienes, como yo, no conozcan al autor en su intimidad) los límites entre ambas.“¹⁵ (Gobbo 2004: 43)

Tento motiv fikce je pro Pigliu zároveň propojený i po stránce intertextuální. Autorovo zacházení s literárními odkazy se v jeho dílech často objevuje za účelem spojení fikce s fakty. Mluví-li Piglia o literatuře, je tento odkaz většinou spojený s určitou epochou v dějinách. Intertextualita v Pigliově díle má však výrazně více rolí. V následující kapitole se pokusíme o obsáhnutí využití intertextuality v Pigliově románovém a širším prozaickém díle. Je důležité tyto intertextuální tendence představit jako motiv, který spisovatel nevyužívá pouze v díle *Umělé dýchání*, ale že se jedná o motiv, který je protkaný celým autorovým díle. Zároveň si příští kapitola dává za cíl poukázat na to, že Piglia má vlastní literární kánon, kterým se řídí a jenž využívá. V Pigliově díle se hojně vyskytují autoři jako Jorge Luis Borges, Roberto Arlt či Macedonio Fernández a jsou tak nedílnou součástí (nejen) prozaického světa autora.

2.1. Dílo Ricarda Pigliy a intertextualita

I přesto, že je *Umělé dýchání* Pigliův první román, nacházíme v něm linii autorů, kteří pro něj budou zásadní skrze definování celého jeho díla. I když by sám autor namítal a zpochybňoval tvrzení, že se jedná o motivy intertextuality: „[...] no me gusta mucho la jerga crítica y no suelo usar términos como metaliteratura o intertextualidad“¹⁶ (Piglia 2003: 71), jsou tyto motivy i tak nedílnou součástí díla Pigliy.

Podíváme-li se na jedno z prvních prozaických děl Pigliy *Nombre falso* z roku 1975, uvidíme, že hra s intertextuálními a metanarativními prvky byla Pigliovi blízká ještě před vydáním románu *Umělé dýchání*. Autor zde zachází s intertextualitou pomocí (meta)plagiátu, který definoval Gérard Genette jako svůj první typ „intertextovosti“. Přesuneme-li se hlouběji do díla, narazíme na povídku s názvem *Homenaje a Roberto Arlt*, která by již svým názvem mohla vzbuzovat intertextuální tendence (samotná zmínka o autorovi Robertovi Arltovi by se dala považovat v širokém smyslu za intertextuální motiv). Tato povídka vzbudila zájem několika literárních kritiků, a to zejména ze dvou důvodů. Jako první bychom mohli vidět Pigliův zájem o Arltovo dílo, které přebírá a redefinuje podle vlastních potřeb. Roberto Arlt zaujímá jedno z

¹⁵„V obou se autobiografie a fikce míchají dohromady tak, že je nemožné rozlišit jejich hranice (alespoň pro ty, jako jsem já, kteří autora neznají do hloubky).“

¹⁶„Nemám rád kritický žargon a obvykle nepoužívám termíny jako metaliteratura nebo intertextualita.“

předních míst v Pigliově kánonu. V knize *Crítica y ficción* v části s názvem *Sobre Roberto Arlt* se ptají Ricarda Piglia na otázku, kdo je Roberto Arlt:

„Alguien que no es un clásico, es decir, alguien cuya obra no está muerta. Y el mayor riesgo que corre hoy la obra de Arlt es el de la canonización. Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo: es difícil neutralizar esa escritura, no hay profesor que la resista. Se opone frontalmente a la norma pequeñoburguesa de la hipercorrección que ha servido para definir el estilo medio de nuestra literatura.“¹⁷ (Piglia 2013c: 13)

Andrea Torres Perdigon ve svém článku *Ricardo Piglia y Roberto Bolaño: Tradición y narratividad* mluví o tom, že jako jeden z nejdůležitějších prvků, které Piglia přebírá od Arlta je jeho styl psaní a způsob, kterým zbrojí proti dobrému stylu psaní a estetice:

„Para él, el elemento determinante en su concepción de la literatura y de canon pertenece al orden de la experimentación; de ahí la defensa de ciertas formas de escritura que se ejemplifican en Arlt o en Macedonio.“¹⁸ (Torres Perdigon 2012: 33)

Piglia se Arltovi přibližuje zejména tím, že neustále hledá nové způsoby psaní a snaží se o konstantní experiment. Podobně jako Arlt, vnímá Piglia literaturu jako druh umění, který by měl být za každou cenu volný, svobodný a schopný pokoušet hranice již zmíněného experimentu.

Vrátíme-li se k povídce *Homenaje a Roberto Arlt* a podíváme-li se na druhý důvod, proč tato povídka byla oceňována kritikou, uvidíme již námi zkoumaný motiv – intertextualitu. V případě této povídky bychom spíše mohli mluvit o metaplagiátu, termínu, který využívá Ellen McCracken ve svém článku *Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt*. V tomto článku McCracken vysvětluje Pigliovu hru na čtenáře a kritiky, kterým předkládá literární šifru v podobě plagiátu:

„He reproduces a slightly altered version of a Russian short story from the early twentieth century and attributes it to Roberto Arlt, an Argentine writer who died in 1942. Piglia

¹⁷ „Někdo, kdo není klasik, tedy někdo, jehož dílo není mrtvé. A největší riziko, kterému je dnes Arltovo dílo vystaveno, je kanonizace. Před odchodem do muzea ho zatím zachránil jeho styl: je těžké jeho psaní neutralizovat, neexistuje učitel, který by mu odolal. Je v přímém protikladu k maloměšťácké normě hyperkorektnosti, která slouží k definování průměrného stylu naší literatury.“

¹⁸ „Pro něj je rozhodujícím prvkem v jeho pojetí literatury a kánonu řád experimentu; odtud pramení obhajoba některých forem psaní, jejichž příkladem je Arlt nebo Macedonio.“

*complicates the theft further by prefacing the story, which he titles "Luba," with a parodic scholarly essay, "Homenaje a Roberto Arlt" 'Homage to Roberto Arlt,' documenting his spurious literary Discovery.'*¹⁹ (McCracken 1991: 1072)

Do jaké míry se však jedná o plagiát a do jaké míry se jedná o intertextualitu? Odpovědí by měl být čtenář sám. Role čtenáře je totiž jednou z nejdůležitějších věcí, nad kterou Piglia ve svém díle přemýšlí. Podobně jako jiní postmoderní autoři, Piglia konstruuje příběhy, ve kterých je účast čtenáře aktivně vyžadována. S tím se pojí i to, že ne každý čtenář četl stejné věci jako jiní čtenáři nebo jako sám Piglia. Díky tomu se Pigliovy texty v rukou transformují, každý ve svém základu čteme trochu jiný (přitom stejný) text. Režisér Andréi Tarkovski dokonce říká, že kniha čtená tisíci lidmi je tisíc různých knih. Otázka, do jaké míry se jedná o plagiát a zdali je to vůbec intertextualita je tedy rozhodnutím čtenáře. Samotná povídka je totiž konstruována tak, že není vůbec jednoduché odhalit pravidla Pigliovy hry, tedy ty, že se jedná o metaplagiát – konkrétně plagiát povídky *V mlze* (pojmenovaný *Las tinieblas* v Pigliově textu) od ruského autora Leonida Andrejeva (Fornet 1994: 116). Jorge Fornet ve svém článku *Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio* představuje prvky, které jsou pozměněné v původním a poté v Pigliově textu:

*„Luba omite las historias del primer y último capítulos del original: comienza donde lo hace el segundo capítulo de Las tinieblas y se detiene en el penúltimo para dar un vuelco al final. Si en Andreiev el anarquista es detenido por la policía en el prostíbulo, aquí logrará salir a la calle, junto con Luba, antes del amanecer.“*²⁰ (Fornet 1994: 116)

Ricardo Piglia, jak bylo poukázáno, využívá intertextualitu již od svých prozaických začátků. Mnozí za počátek záliby Piglii v intertextualitě vidí i jeho eseje:

¹⁹ „reprodukuje mírně pozměněnou verzi ruské povídky z počátku dvacátého století a připisuje ji Robertu Arltovi, argentinskému spisovateli, který zemřel v roce 1942. Piglia krádež ještě zkomplikoval tím, že povídku, kterou nazval "Luba", uvozuje parodickým vědeckým esejem *Homenaje a Roberto Arlt*, v němž dokumentuje jeho falešný literární objev.“

²⁰ „Luba vynechává příběh první a poslední kapitoly originálu: začíná tam, kde začíná druhá kapitola *Las tinieblas*, a zastavuje se u předposlední kapitoly, aby na konci vše otočila. Jestliže v Andrejevovi je anarchista zatčen policií v nevěstinci, zde se mu podaří dostat se na ulici spolu s Lubou ještě před svítáním.“

„Para dar cuenta de esto es preciso volver a los ensayos en los que Piglia analiza las obras de Sarmiento y Borges, leídos como reflexión inconsciente acerca de la política de la transtextualidad de su propia obra.”²¹ (García 2021: 52)

Právě na nich bychom mohli zkoumat Pigliovy vlivy a myšlenky. Piglia nejdříve zkoumá autory jako jsou Sarmiento, Borges, Kafka či Arlt z perspektivy čtenáře a teoretika, následně je v románech rozebírá ještě více a umisťuje je do svých textů, jak se mu hodí. Právě v románech je možné vidět nejvíce Pigliovo zaujetí v citacích a intertextualitě. Příkladem toho by mohl být již zmíněný Kafka. Ten se hned od počátku literární kariéry Piglii vyskytuje v jeho esejistické tvorbě:

„Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta, y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo kafkiano.”²² (Piglia 1999: 97)

Postava Kafky se následně vyskytuje i v románu *Umělé dýchání*, kde se intertextuálně mluví o Kafkově díle:

„¿Cómo hablar de lo indecible? Ésa pregunta es la pregunta que la obra de Kafka trata: una y otra vez, de contestar.”²³ (Piglia 2013a: 214)

Romány *La Ciudad ausente* z roku 1992, *Plata quemada* z roku 1997, či Pigliův poslední román *El camino de Ida* z roku 2013 – všechny tyto romány spojují dvě věci – míšení reality a fikce (postava těchto románů je Emilio Renzi, Pigliovo alter ego, které využívá ve své prozaické tvorbě) a intertextuální odkazy, přímé citáty či metažánrové prvky. Intertextualita v těchto dílech slouží, stejně jako v díle *Umělé dýchání*, k znovu čtení literární tradice, kánonu, který čte a tvoří samotný Piglia:

„Las constantes referencias a otras obras y escritores son pistas que el escritor va dejando al lector para que este sea capaz de conectar con otros textos y con una realidad extradiegética

²¹ „Abychom si toto uvědomili je důležité vrátit se k esejům, v nichž Piglia analyzuje díla Borgese a Sarmienta, které čte jako nevědomou reflexi politiky transtextuality ve svém vlastním díle.“

²² „Kafka vypráví tajný příběh s jasností a jednoduchostí a viditelný příběh vypráví skrytě, až se z něj stává něco záhadného a nejasného.“

²³ „Jak hovořit o nevýslovném? To je otázka, o kterou v Kafkově díle jde: snaží se na ni odpovídat, jednou i podruhé.“

que considere las experiencias del texto y sus propias experiencias.“²⁴ (Fernández Cobo 2015: 123)

V románu *La Ciudad ausente* se objevují intertextuální prvky spojené s argentinským spisovatelem Macedoniem Fernándezem (přístroj, který v sobě ukrývá veškeré jazyky světa). V díle *El camino de Ida* zachází Piglia se svou narativní hrou tak daleko, že samotný protagonista musí odhalit stopy zmizelé postavy za pomoci literárních a lingvistických indicií, které mu daná postava zanechala v knize. Jedna z posledních pasáží knihy je metatextuálním prvkem díla – vysvětlení postavy Munka protagonistovi to, že nemůžeme přijít na kloub celé pravdě, protože fikční světy jsou nekompletní a pravda je v samotném díle rozkouskována a roztroušena po stránkách (Fernández Cobo 2015: 124). Dále se také v tom samém románu vyskytují literární zmínky a intertextuální tendence. Jako příklad bychom mohli zmínit autora Williama Henryho Hudsona, který je v románu příkladem evropské minulosti v Argentině:

„Como Kipling y también como Doris Lessing o V. S. Naipaul, Hudson había nacido en un territorio perdido que se convirtió en el centro lejano de su literatura. Eran narradores que integraban sus obras la experiencia del mundo no europeo y a menudo precapitalista ante el cual sus personajes (y sus narradores) son confrontados y puestos a prueba. Hudson celebraba con excelente prosa elegíaca ese mundo pastoril y violento porque lo veía como una opción frente a la Inglaterra desgarrada por las tensiones provocadas por la revolución industrial.“²⁵ (Piglia 2013b: 37)

Vrátíme-li se znovu k dílu *La Ciudad ausente*, uvidíme, že Piglia míchá argentinský literární kánon a staví vedle sebe různé autory. V článku *Ricardo Piglia y Roberto Bolaño: Tradicción y narratividad* poukazuje Andrea Torres Perdigon na románovou formu, která je do jisté míry převzata od Borgese:

²⁴ „Neustálé odkazy na jiná díla a autory jsou vodítkem, které autor zanechává čtenáři, aby se mohl spojit s jinými texty a s mimodějinnou realitou, která zohledňuje zkušenosti z textu a jeho vlastní zkušenosti.“

²⁵ „Tak jako Kipling a také jako Doris Lessingová nebo V.S Naipaul se Hudson narodil v zapomenutém kraji, který se stal vzdáleným středem jeho literatury. Byli to autoři, kteří do svých děl včlenili zkušenost mimoevropského a často předkapitalistického světa, se kterým jsou jejich postavy (a jejich vyprávěči) konfrontováni a jsou v něm vystaveni zkoušce. Hudson ten idylický nezkrotný svět oslavil skvělou elegickou prózou, protože ho vnímal jako alternativu k Anglii rozervané napětím vyvolaným průmyslovou revolucí.“ (překlad tohoto díla byl použit z vydání *Za idou* (2021, Host) v překladu Veroniky Štefanové.)

„En este punto es interesante pensar cómo la idea de narración de Borges, que tiene que ver con el cuento, con el relato breve, con los géneros menores y con cierto estilo depurado de la literatura en lengua inglesa, va a nutrir la poética de Piglia, incluso en novelas como La ciudad ausente, donde todo gira en torno a múltiples narraciones y, sobre todo, en torno a qué es la narración. En este sentido, Piglia retoma esta forma que identifica como moderna, que sería la narración en el sentido borgeano, y trabaja con ella dentro de su novela. Hay entonces una incorporación y una elaboración de estas múltiples formas de narratividad tradicional y moderna, considerada por Borges como distinta del género novelesco.“²⁶ (Torres Perdigon 2012: 37)

Pro Pigliu je důležité nejen mluvit (nejen) o argentinské literární tradici, ale umět s ní pracovat i jako autor ve vlastním díle a přetvářet ji. Toho dociluje především literární formou a citacemi, které tvoří nedílnou část jeho díla.

Piglia tímto způsobem psaní a myšlení o něm tvoří čtenáře, ne toho modelového, kterého by si přál Umberto Eco, nýbrž čtenáře-detektiva, který se aktivně zapojí do autorovy hry. Čtenář, jak již bylo zmíněno v této práci, je pro Pigliu jedním z hlavních prvků, které tvoří jeho texty a romány. Čtenář se v Pigliových dílech ocitá v dialogu, který je sice veden Pigliou, je však oboustranný a rovnoměrný, zejména proto, že autor si je vědom důležitosti čtenáře. Pro Pigliu, nejen jako pro autora, ale také jako univerzitního učitele, je důležité vytvářet kritiky a čtenáře, kteří budou schopni přemýšlet a přetvářet literární tradici a její kánon. Tento literární kánon je pro Pigliu místem, ve kterém je třeba se dívat na literaturu z různých úhlů a pozic. Je potřeba se neustále ptát, definovat, redefinovat a vést kulturní dialog a zejména hledat zapomenutá jména. Sám autor vnímá literární kánon jako něco selektivního, jenž je spojeno s dominantní ideologií a mocí (Fernández Cobo 2015: 127). Vnímá jej také jako něco fluidního, co se v ruce autora neustále mění:

²⁶ „Na tomto místě je zajímavé zamyslet se nad tím, jak Borgesova představa o vyprávění, která má co do činění s povídkou, s krátkým příběhem, s menšími žánry a s určitým vytrženým stylem anglicky psané literatury, bude žít v Pigliovu poetiku, a to i v románech jako La ciudad ausente, kde se vše točí kolem vícenásobného vyprávění a především kolem toho, co je to vyprávění. V tomto smyslu se Piglia ujímá této formy, kterou označuje za moderní, což by bylo vyprávění v borgeovském smyslu, a pracuje s ní v rámci svého románu. Dochází tedy k začlenění a rozpracování těchto vícenásobných forem tradiční a moderní narativy, které Borges považuje za odlišné od žánru románu.“

„Un texto es un punto de partida de una tradición, pero no porque luego se pueda repetir su modo de escribir sino porque [...] permite pensar toda una cultura.”²⁷ (Piglia 2008: 163)

Díky své pozici profesora a spisovatele, je Piglia schopný definovat nový vlastní argentinský literární kánon, do kterého přidává (nyní již klasiky) Macedonia Fernández a Roberta Arlt – pro Pigliu jedny z nejdůležitějších autorů (Fernández Cobo 2015: 128). Těmito změnami v zažitém literárním kánonu dociluje Piglia znovu-interpretování literatury a nového pohledu na kulturní a historickou minulost Argentiny. Skrze toto nové čtení, které je implikováno v textu skrze intertextualitu, plagiát a citace, je Piglia schopný se dívat na historickou minulost své země a umět s ní pracovat a porozumět jí:

„El escritor de Respiración artificial pretende “no enseñar, sino transmitir” un modo de leer a través de una escena de diálogo en donde la literatura es un mero pretexto para hablar de otras cuestiones tan relevantes para la realidad política, la historia o el lenguaje.”²⁸ (Fernández Cobo 2015: 130)

Intertextualita je v Pigliově díle nástrojem, který pomocí literárních fragmentů skládá obraz historické a literární tradice. Tyto literární fragmenty slouží jako návodné prvky, které nutí čtenáře přemýšlet a ptát se. Čtení je pro Pigliu především porozumění. Čtenář Pigliových románů a textů nikdy v jeho díle nenajde celou pravdu. Je odkazován k jiným dílům, k širší literární tradici, která tuto pravdu skrývá. Intertextuální prvky jsou kousky pravd, se kterými si Piglia hraje. Je tomu tak především v díle *Umělé dýchání*, které je celé provázané literární tradicí a historií. Tyto dva elementy se nedají jeden bez druhého pochopit a jsme jako čtenáři nuceni umět číst nejen daný text, ale i několik textů jiných.

V následující kapitole se podíváme na to, jakým způsobem pracuje Piglia s intertextuálními tendencemi v díle *Umělé dýchání*. Pokusíme se o nastínění nejdůležitějších intertextuálních prvků v díle a dále se pak hlouběji podíváme na to, jak autor pracuje v díle zejména s autory Borgesem a Kafkou.

²⁷ „text je výchozím bodem pro tradici, ale ne proto, že je později možné zopakovat způsob, jakým je napsán, ale proto, že [...] nám umožňuje přemýšlet o celé kultuře.“

²⁸ „Záměrem autora *Umělého dýchání* “není učit, ale přenášet” způsob čtení prostřednictvím dialogické scény, v níž je literatura pouhou záminkou k rozhovoru o jiných otázkách, které se týkají politické reality, historie nebo jazyka.“

3. Umělé dýchání

Spisovatel Jorge Luis Borges ve své povídce s názvem *Utopía de un hombre cansado* říká: „*Además no importa leer sino releer*“²⁹ (Borges 1975: 135). Ricardo Piglia ve svém díle *Umělé dýchání* tuto tezi obrací v praxi.

Dílo *Umělé dýchání*, jak již bylo v této práci zmíněno, je autorův první román, který vychází v roce 1980 v nakladatelství Pomaire. Kontextuálně se nacházíme v období, kdy v Argentině panovala vojenská diktatura od roku 1976 až do roku 1983 pod vedením Jorgeho Rafaela Videly. Otázka dějin a jejich kontextu je v tomto díle pro Pigliu důležitá, zejména proto, že autor sám vystudoval dějepis na vysoké škole a zároveň je kontext dějin jednou z hlavních linek příběhu. Ptá-li se tedy vypravěč románu na jeho první stránce „*¿Hay una historia?*“³⁰ (Piglia 2013a: 13), odpověď je jednoznačné historické ano. Anthony Stanton mluví o *Umělem dýchání* jako o snaze reflektovat hrůzné dějinné události a jejich opakování:

„*Hay una simultánea desconfianza y fe en la necesidad de la palabra escrita como medio de recordar lo sucedido y evitar la repetición del terror.*“³¹ (Stanton 2000)

Autor byl také mnohými jmenován jedním z nejlepších autorů Argentiny. Samotný román je postmoderní a experimentální dílo, které bylo dobovou kritikou přijato velmi pozitivně (Fornet 2000: 1–2).

Román je formálně rozdělen na dvě části. Ta první nese název „*Si yo fuera el invierno sombrío*“³², který je ještě doprovázen veršem amerického básníka T.S. Eliota – „*We had the experience but missed the meaning/ an approach to the meaning restores the experience.*“³³ Obě tyto věty fungují jako úvod do intertextuální a metanarativní hry vytvořené Pigliou. Název kapitoly je již prvním ukazatelem intertextuality – věta je totiž názvem obrazu malíře z 16. století Franse Halse. Verš T.S Eliota, který se nachází pod názvem kapitoly je také náznakem intertextuality – funguje zde totiž jako citát, který je podle zmiňované koncepce Gérarda

²⁹ „*Navíc není důležité číst, ale znovu číst.*“

³⁰ „*Je tu nějaký příběh?*“

³¹ „*současně existuje nedůvěra a víra v potřebu psaného slova jako prostředku k zapamatování toho, co se stalo, a k zabránění toho, aby se opakovala hrůza.*“

³² „*Kdybych sám byl chmurná zima.*“

³³ „*Měli jsme zkušenost, ale chyběl nám smysl, přístup ke smyslu obnovuje zkušenost.*“ (jedná se o překlad autorky této práce)

Genetta jeden ze základních pilířů intertextovosti (naší intertextuality) (Genette 1997: 17). Tento citát navíc evokuje různé konotace, které jsou zásadní ke čtení díla. María Cristina Pons ve svém článku *Mas allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en Respiración artificial de Ricardo Piglia* mluví o dialogu mezi minulostí a autorem, o způsobu, jak se vyrovnat s minulostí:

„Justamente anuncia lo que la novela es, la negación a la "re-significación" social, política y cultural propuesta e impuesta por el régimen. Es una negación que se traduce en la exploración de formas y significante que den un sentido alternativo al propuesto, y, al mismo tiempo, que permitan recons-truir la vivencia de un presente histórico difícil de aprender.“³⁴ (Pons 1994: 155–56)

První část románu je psána jako epistolární román, který je složen z dopisů, jež jsou anachronické. Příběh a časová linie díla tedy nejsou lineární a narace se často obrací k předešlým událostem.

Příběh první části díla rámcuje postava Emilia Renziho, který je protagonistou románu. Tato postava zároveň komentuje dané dopisy a zprostředkovává je čtenáři. Dílo začíná obdržáním dopisu Renzimu, poslaným strýcem Marcelem Maggim, který odstartuje výměnu korespondencí mezi těmito dvěma postavami. Román zároveň rozvíjí i jiné časové a příběhové linky. Hlavní část příběhu (již zmíněná korespondence mezi Renzím a jeho strýcem) se odehrává v roce 1979. V tomto časovém úseku se objevují i další postavy: senátor Luciano Ossorio a filosof Tardewski. Druhou příběhovou časovou linkou je linka otce Luciana, Enriqueho Ossoria, který nás zavádí do dob diktatury Juana Manuela de Rosase, která se odehrávala v letech 1835–1852.

Obě tyto časové linie fungují jako pátrání v argentinských dějinách autorem, jako snaha porozumění něčemu, co samo o sobě smysl nedává (zlo diktatury, které se v dějinách země vyskytovalo už tolikrát) a v neposlední řadě jako nástroj pojmenovávání něčeho, co se jeví jako nepopsatelné. K tomuto pátrání využívá Piglia formu fikce, která sama o sobě hledá svůj

³⁴ „Přesně to oznamuje, to čím román je: negace společenské, politické a kulturní "re-signifikace", kterou navrhoval a vnucoval tehdejší režim. Je to negace, která se promítá do zkoumání forem a významů, jež dávají alternativní význam k tomu navrhovanému a zároveň umožňují rekonstruovat zkušenost historické současnosti, kterou je obtížné poznat.“

význam ve světě reality a faktu. Tato forma se pak opírá o náš bod zkoumání – intertextualitu, která umožňuje nahlédnout do dějin skrze literaturu a podrobit historii nové interpretaci.

Druhá část románu je pojmenována po francouzském filosofovi Descartesovi. Tato část se formálně liší od části první – v první polovině díla se dozvídáme příběhy skrze několik let, skrze několik postav, v té druhé jsme odkázáni na mnohem méně strukturně obsáhlý text. Příběhově na sebe tyto části navazují, v části druhé jede protagonista Emilio Renzi vyhledat svého strýce Marcela Maggiho, díky němuž se setkává s již zmíněným filosofem Tardewskim, s kterým stráví večer plný konverzace o kultuře, historii, filosofii a literatuře. Osou příběhu se nám stává Tardewskioho osobní příběh. Druhá část románu tedy zpomaluje tempo díla, narativně se zjednodušuje. Tato polovina je zajímavá především svým rozpětím témat, která vykládá. V první polovině knihy se již můžeme setkat s intertextuálními a obecně literárními odkazy:

„¿Cómo es que nadie ha comprendido que en sus discursos nace la escritura de Macedonio Fernández? Tampoco comparto tu pasión histórica. Después del descubrimiento de América no ha pasado nada en estos lares que merezca la más mínima atención. Nacimientos, necrológicas y desfiles militares: eso es todo. La historia argentina es el monólogo alucinado, interminable, del sargento Cabral en el momento de su muerte, transcrito por Roberto Arlt.“³⁵
(Piglia 2013a: 19–20)

V druhé části románu se ale tyto intertextuální odkazy a motivy znásobují a tvoří velkou část dané poloviny díla. V ní také nacházíme již zmíněné konverzace filosofa Tardewskioho s Emiliem Renzím, které budou pro tuto práci zásadní. Jedná se o debaty především o argentinské literatuře, o jejím vzniku a o její podobě. Autor v nich poukazuje zejména na autory Roberta Arlta a Jorgeho Luise Borgese, který je jedním z námi zkoumaných intertextuálních vlivů v díle. Dále zde nacházíme příběh Franze Kafky a jeho setkání s Adolfem Hitlerem v Praze. Tento příběh bude důležitý zejména pro kapitolu o vlivu Franze Kafky.

³⁵ „Jak je možné, že nikdo nepochopil, že z jeho projevů se rodí literatura Macedonia Fernández? Stejně tak nesdílím tvou vášně pro historii. Od objevení Ameriky se v těchto končinách nepříhodilo nic, co by zasloužilo alespoň malou pozornost. Porody, pohřební oznámení a vojenské průvody. Argentinské dějiny jsou utkvělý, nekonečný monolog seržanta Cabrala ve chvíli, kdy umírá, jak jej zaznamenal Roberto Arlt.“

3.1. Intertextualita v díle *Umělé dýchání*

Citujeme-li úryvek díla: „*Sólo tiene sentido, dice Tardewski, lo que se modifica y transforma*“³⁶ (Piglia 2013a: 23), uvidíme zásadní koncept myšlení Piglii ve vztahu k literatuře jako takové a zásadní motiv námi zkoumaného románu. Co jiného se modifikuje a mění v rukou spisovatele jako byl Ricardo Piglia, než literární kánon a s ním spojená intertextualita? Intertextualita je prvek, který je hojně zastoupen v celém románu – ne vždy je to však plně patrné především proto, že si Piglia hraje s koncepcí intertextuality a vnímá ji jako jeden velký dialog, který je rozložen do celého románu. Zároveň je důležité zmínit to, že intertextualita jako taková se v románu manifestuje v celé škále intertextuálních motivů – od těch nejmenších náznaků (jména autorů či jména děl), přes citáty či přímé citace (verš T.S. Eliota apod.), až po velkou metanarativní hru spjatou s meziliterárním dialogem. Tento dialog se odehrává na všech úrovních románu, jeho hlavním pilířem je celá literární tradice. Samotný příběh našeho románu je z velké části tvořen historií literatury, a to zejména té argentinské. Jak již bylo řečeno v předešlé kapitole, román je tvořen dvěma celky, které jsou formálně rozděleny. V obou těchto částech je intertextualita viditelná, nejvíce je však zastoupena zejména v části druhé – v části Descartes.

V této kapitole se pokusíme shrnout a nastínit pár intertextuálních prvků, které se v díle nachází. Je důležité zmínit, že intertextuálních a metatextuálních motivů je v díle nespočet, nejsou však často explicitní, jelikož jsou součástí celkového intertextuálního dialogu, proto v této kapitole poukážeme jen na pár z nich. Nebudeme se hlouběji zabývat autory Franzem Kafkou a Jorgem Luisem Borgesem, protože budou rozebíráni v širším kontextu v následujících kapitolách.

Asi nejvíce frekventovaným typem intertextuality (Genettovy transtextuality) je Genettův druhý typ, paratextovost. Tu Genette definuje jako motto, název díla, doslov či ilustraci (Genette 1997: 19). V Pigliově románu nacházíme těchto paratextů hned několik. Na úvod je to již zmíněný verš T.S. Eliota, který by Genette uvedl jako první typ intertextuality – jako intertextovost. My bychom ho však mohli uvést i jako paratextovost, a to díky tomu, že hranice mezi typy intertextuality jsou tenké a propustné. Tento verš (v Pigliově díle zastupuje spíše roli citátu) se dá definovat jako paratextovost díky vypravěči, který ho na první straně románu přeměňuje na motto: „...*como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés que ahora sirve de epígrafe a este relato*“³⁷ (Piglia 2013a: 13). O několik stran dále nacházíme

³⁶ „Tardewski tvrdí, že smysl má pouze to, co se modifikuje a mění“

³⁷ „jako by mi chtěl dát návod, dva řádky z anglické básně, jež mi teď posloužily jako motto tohoto vyprávění“

zmíněnou paratextovost spjatou s dílem – titul díla Williama Faulknera *Divoké palmy*. Dalším zmíněným textem je například *Facundo*, které vykresluje zmíněný literární dialog – nejprve je v *Umělem dýchání* pouze zmíněn, v druhé části románu je však plně zahrnut do literárního dialogu, a to skrze citát, který *Facundo* cituje na své první straně. Tento citát „*On ne tue point les idées*“ neboli „*Las ideas no se matan*“³⁸ (Piglia 2013a: 130) je v Pigliově textu rozebrán a je na něj pohlíženo skrze historii, motiv, který bude zásadním spojencem intertextuality. Piglia se však neomezuje jen na literaturu fikce, postavy jeho románu čtou i literatury faktu: „*Me pasé dos meses metido en una piecita que había en los altos del cabaret, leyendo La historia de las intervenciones federales de Sommariva y haciendo palabras cruzadas*“³⁹ (Piglia 2013a: 25).

Další paratextové zmínky vyskytující se v první části románu jsou například: *Rameauův synovec* od Diderota, *Nebezpečné známosti* od Laclose (Piglia 2013a: 84), *Sebrané povídky* Martíneze Estrady (Piglia 2013a: 90), či *Planeta pana Sammlera* od Saula Bellowa: „*Estaba leyendo una novela de Bellow (Mr. Sammler's planet) de esto hace casi una semana.*“⁴⁰ (Piglia 2013a: 97). V druhé části Pigliova *Umělého dýchání* nacházíme ještě vícero paratextových příkladů: *Válku gaučů* od Leopolda Lugonese (Piglia 2013a: 120), *Martína Fierra* (Piglia 2013a: 131) či *El juguete rabioso* Roberta Arlta (Piglia 2013a: 139). Všechny tyto zmínky fungují v románu jako zástupci literárních tradic autorů, kteří tato díla napsali.

Piglia častěji však využívá jen jejich jména, bez uvedení jakéhokoliv díla, především proto, aby byla jejich linka spjata s literární linkou a tradicí Piglii: „*No, le contesté, no me gusta Mann, prefiero a Kafka.*“⁴¹ (Piglia 2013a: 160) či: „*Quiero hablarles de un escritor apenas conocido y que está llamado, sin duda, a ocupar, junto con Proust y Joyce, la trilogía decisiva de la literatura del siglo XX*“⁴² (Piglia 2013a: 178–179).

Druhým nejvíce frekventovaným typem intertextuality, který představil Genette, je intertextovost – tedy explicitní vyjádření textu/díla v díle či textu jiném. Tento typ byl již zmíněn v předchozím odstavci v podobě T.S. Eliota, jedná se totiž o přímou citaci z díla. Jako

³⁸ „*Ideje se nezabíjejí.*“

³⁹ „*Strávil jsem dva měsíce v zastrčené místnosti nad kabaretem, četl si v Dějinách federálních intervencí od F.G. Sommarivy a luštil křížovky.*“

⁴⁰ „*Četla jsem román od Saula Bellowa Mr. Sammler's Planet, bude tomu skoro týden.*“

⁴¹ „*Nečetl, odpověděl jsem mu, mně se Mann totiž nelíbí, dávám přednost Kafkovi.*“

⁴² „*Budu hovořit o jednom málo známém spisovateli, který je nepochybně povolán, aby vytvořil společně s Proustem a Joycem rozhodující trilogii 20. století.*“

další příklad této přímé intertextovosti je citát Julese Micheleta „*Cada época sueña la anterior.*“⁴³ (Piglia 2013a: 80), který je zakomponován v dopise Marcela Maggiho a slouží jako motto příběhu, který vykládá. Jednou z nejvíce explicitních ukázek intertextovosti v díle *Umělé dýchání* je přímé citování z Borgesovy povídky – *Pierre Menard, autor del Quijote*:

„*Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida.*“⁴⁴ (Piglia 2013a: 128)

Dále pak postava Marconiho cituje další dílo Borgese, konkrétně z paměti recituje jeho větu z roku 1932 z textu jménem *La supersticiosa ética del lector*:

„*Porque la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con su propia disolución y cortejar su fin.*“⁴⁵ (Piglia 2013a: 128)

Tyto citace slouží v textu jako uvedení do velkého dialogu o Borgesovi, jenž bude probrán v pozdější kapitole.

Jako poslední typ Genettovy intertextuality, kterou si zde představíme, je metatextovost, tedy třetí typ Genettovy intertextuality. Jedná se o zmínění nějakého textu v textu jiném bez toho, aby se nutně explicitně v textu nacházel či citoval (Genette 1997: 20). V našem konkrétním případě se tento typ vyskytuje v díle v podobě *Platónovy jeskyně*, kterou v reakci na filosofa Tardewského zmiňuje protagonista románu Emilio Renzi: „*Parece una versión polaca de la caverna de Platón. Como no, le digo, sirve para probar que en cualquier lado se pueden encontrar aventuras.*“⁴⁶ (Piglia 2013a: 114). Samotný koncept *Platónovy jeskyně* není metatextovost, protože se jedná o pojem, který stojí sám o sobě. Podíváme-li se na něj však z kontextuálního hlediska, uvidíme, že je součástí většího celku – *Platónovy Ústavy*, kde se tento pojem vyskytuje pod jménem *Podobenství o jeskyni*.

⁴³ „*Každá epocha sní o té předcházející.*“

⁴⁴ „*Tato nekonečně využitelná technika nás vybízí číst si v Odyssei tak, jako by vznikla až po Aeneis.*“

⁴⁵ „*Protože literatura je uměním, které dokáže prorokovat dobu, v níž sama umlkne, dokáže si libovat ve svém vlastním rozvratu a uctívat svůj vlastní konec.*“

⁴⁶ „*Připadá mi to jako polská verze Platónovy jeskyně. Jak by ne, říkám, slouží jako důkaz, že kdekoli můžeme narazit na dobrodružství.*“

Všechny tyto podtypy intertextuality, které Piglia využívá, mají podobné účely v díle. Jako první bychom mohli vidět ten, o kterém mluví například Juan Diego González Rúa:

*„Se pone de manifiesto que todo autor es, en principio, un gran lector de los textos del pasado, lo que implica que toda nueva creación literaria testimonia no sólo una evaluación o una interpretación de las obras que la han precedido, sino una reconstrucción de estas.“*⁴⁷
(González Rúa 2018: 43)

Tím prvním účelem, jak již González Rúa zmiňuje, je přiblížení se k literárním dílům a jejich určitá rekonstrukce. Literární kritik Edgardo Berg dokonce mluví o tom, že Pigliovy knihy fungují jako stroj na znovu zpracování spisovatelů:

*„Funciona como una máquina de repetir y conectar los grandes nombres propios de la literatura. Generando, de este modo, filiaciones y alianzas tácticas.“*⁴⁸ (Berg 2003: 129)

Ricardo Piglia je totiž velkým čtenářem, který ve svém díle reflektuje svoji oblíbenou četbu. Tato metoda není něco, co by sám autor vymyslel, tuto tendenci bychom mohli hledat i u různých jiných autorů napříč historií – z českých autorů například u Bohumila Hrabala či u Milana Kundery. Z latinskoamerických bychom mohli zmínit například Octavia Paze či Roberta Bolaña. Sám Piglia tuto tezi potvrzuje:

*„Siempre digo que ojalá yo hubiera inventado ese uso de la crítica en la ficción, porque a veces algunos me reprochan que trabaje con ideas, con reflexiones en las novelas y me dicen: “¿Cómo puede ser que en un diálogo se pongan a hablar de esas cosas?”. Yo digo: “Me sentiría muy contento si lo hubiera inventado yo”, pero lamentablemente no fui quien lo inventó, porque eso está por supuesto, en Cervantes, en el Ulises de Joyce.“*⁴⁹ (Piglia 2013c: 118)

⁴⁷ „Pigliovo dílo toto předpokládané rozdělení podkopává; v důsledku toho se ukazuje, že autor je v zásadě velkým čtenářem minulých textů, z čehož vyplývá, že každý nový literární počín je nejen hodnocením či interpretací děl, která mu předcházela, ale také rekonstrukcí těchto děl.“

⁴⁸ „Funguje to jako stroj na opakování a spojování těch velkých jmen literatury. Tím se vytváření taktická spojenectví a vazby.“

⁴⁹ „Vždy tvrdím, že bych si přál, kdybych tento způsob využití kritiky ve fikci vymyslel já, protože někdy mi někteří vyčítají, že pracuji ve svých románech s myšlenkami a úvahami a říkají mi: Jak to, že se ty postavy začnou bavít o

Skrze tyto rekonstrukce předkládá Piglia čtenářům svoji četbu, svůj literární kánon, který si sám vytváří. Z jeho textů a děl je zřejmé k jaké literární tradici se odvolává a proč. V *Umělem dýchání* potkáváme například autory Roberta Arlta, Jamese Joyce či Macedonia Fernández, kteří jsou jedni z mnoha, které autor v románu zkoumá a znovu čte. Za pomoci těchto autorů má Piglia kapacitu na to zmocnit se minulosti a vztahovat ji do přítomnosti či budoucnosti, skrze jejich četbu je pak schopen tuto minulost reflektovat a reinterpretovat. Nejedná se ale jen o minulost a budoucnost literatury, Piglia skrze intertextualitu prochází historické epochy (nejen) svého národa, z čehož se stává druhý účel intertextuality v díle.

Druhý účel intertextuality v díle *Umělé dýchání* je, jak již bylo nastíněno v předchozích kapitolách, přiblížení se k historii a událostem, o kterých se mluvit skoro nedá. Teoretik Juan Diego González Rúa hovoří o tomto prvku Pigliova psaní jako o neobjektivním náhledu do historie:

*„En ese sentido, la reconfiguración de la tradición literaria mediante la ficción no es el último recurso de la narrativa pigliana. El artificio literario permite también un tipo de acercamiento frente a la historia que, nuevamente, no busca hallar formas objetivas, sentidos ulteriores o datos petrificados sino por el contrario, se encarga de cuestionar la fijeza del pasado, así como la continuidad y homogeneidad del tiempo histórico.“*⁵⁰ (González Rúa 2018: 44)

Tento účel je hojně zastoupen v celém románu – od struktury po témata. Strukturně si toho všímáme především skrze první část románu, která je psána v epistolární formě – tedy formou dopisů. Tato korespondence mezi postavami má již historickou konotaci sama o sobě, zejména proto, že postavy zde značně mluví o minulosti – jak o té vlastní, tak i o té národní. Všímají si toho především postavy: *„De hecho, la historia de Enrique Ossorio se fue construyendo para mí, de a poco, fragmentariamente, entreverada en las cartas de Marcelo“*⁵¹ (Piglia 2013a: 27). Dalším zajímavým fragmentem je věta z románu Marcela Maggiho, řečena postavou Enriqueho

takových věcech? A já odpovídám: Byl bych velice rád, kdybych to býval vytvořil já, ale bohužel jsem to já nebyl, bylo to samozřejmě již v Cervantesovi a v Odysseovi od Joyce.“

⁵⁰ *„V tomto slova smyslu, není přetváření literární tradice prostřednictvím fikce poslední možností Pigliova vyprávění. Literární umělost umožňuje i takový přístup k dějinám, který opět nehledá objektivní formy, skryté významy či petrifikovaná data, nýbrž zpochybňuje pevnost minulosti, stejně jako kontinuitu a homogenitu historického času.“*

⁵¹ *„A skutečně, příběh Enriqueho Ossoria se pro mne utvářel ve fragmentech kousek po kousku, vmísený do Marcelových dopisů.“*

Ossoria: „*La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo*“⁵² (Piglia 2013a: 84). Toto smýšlení jednotlivých postav zároveň ovlivňuje i chod díla.

První část románu, epistolární, má především rychlejší tempo, a to zejména proto, že skrze tyto dopisy a postavy cestujeme do různých epoch. V druhé části díla skáčeme do historie za pomoci filosofa Tardewskiho, ten však příběh nevypráví skrze dopisy, nýbrž skrze mluvenou podobu. Tím se příběh automaticky zpomaluje, postava mluví déle a přidává detaily, kdežto v dopisové korespondenci se postavy omezují na papír a většinou také na to, že dopisy zpravidla nebývají tak dlouhé, aby se četly jednodušeji. Dopisy tedy slouží jak k základní komunikaci mezi postavami, tak jako nahlédnutí do historie a k následnému převyprávění. Postavy románu zároveň mají tendence psát dopisy prozaicky a reflektují si v nich minulost, která často splývá se současností. Dějiny jsou ukázány jako jeden velký příběh:

*„Y no hay experiencia (¿la había en el siglo XIX?), sólo hay ilusiones. Todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma), para imaginar que nos ha pasado algo en la vida.“*⁵³ (Piglia 2013a: 35)

Toto se však neděje čistě skrze dopisy, uskutečňuje se to i především skrze dialogy a promluvy o literatuře, která je jedním z hlavních témat celého románu. Ricardo Piglia si je totiž vědom toho, že literatura je součástí událostí a události jsou součástí literatury.

Jako nejvýraznější rys tohoto křížení je postava filosofa Tardewskiho, který v románu ztělesňuje intertextualitu, která funguje na principu schraňování minulosti a její následné reinterpretaci. Zároveň se jedná o postavu, která pojí námi zkoumané literáty – Jorgeho Luise Borgese a Franze Kafku. O prvním vede konverzaci, o druhém vede vlastní příběh. V následující podkapitole si pokusíme ukázat, jak jedna z postav pracuje s historií země, do které emigrovala. Zároveň pro nás bude ona historie fungovat jako můstek pro postup do dalších kapitol. Tato historie se bude skrze postavu prolévat do reality – současnosti a sama historie

⁵² „Korespondence je utopickou formou konverzace, protože ruší přítomnost a dělá z budoucnosti jediné možné místo dialogu.“

⁵³ „Už nejsou zážitky (měli jsme je v 19. století?), zůstaly jen iluze. Všichni si vymýšlíme rozličné příběhy (v podstatě jde o stále jeden a týž), abychom získali představu, že se nám v životě něco přihodilo.“

bude rozebrána za pomoci citací, myšlenek a jiných autorů, kteří se podíleli na tom stejném procesu (znovu-čtení) několik let dříve, a kteří jsou součástí onoho nekonečného cyklu.

3.1.1. Postava filosofa Tardewskiho

Postava filosofa Tardewskiho se zhmotňuje v druhé části románu, kde se stává společně s Renzim protagonistou příběhu. I přesto bychom v první části mohli najít několik zmínek o této postavě, a to zejména z dopisů Marcela Maggiho, které posílá protagonistovi Renzimu, svému synovci. Tardewski v příběhu figuruje zejména jako společnost Renzimu, který za ním přijel, aby se setkal se svým strýcem. Jedná se o Poláka, emigranta, který v provincii Entre ríos učí hodiny filosofie. Často je také literární kritikou označován za určitý obraz polského spisovatele Witolda Gombrowicze. Sdílí spolu neuvěřitelná podobnosti, která Piglia do textu dal záměrně – přes důležité mládí polského intelektuála, útek do Argentiny, roky bídy a neshody s intelektuální skupinou v Buenos Aires, až po práci v bance. Dozvídáme se také, že Tardewski byl žákem filosofa Wittgensteina.

Během setkání Tardewskiho s Renzim se tyto postavy velmi sblíží, a to zejména po intelektuální stránce – skoro všechny jejich konverzace jsou o literatuře, kultuře či historii. Tato témata jsou jimi však brána jako jeden celek, který funguje společně. Zároveň se jako čtenáři dozvídáme životní příběh Tardewskiho a jeho velké poznání – příběh o setkání Kafky s Hitlerem v Praze.

Příběhy a narativy, které Tardewski v díle vytváří, fungují jako odpověď na otázku, jak vyprávět o skutečných věcech? Tato otázka funguje v díle jako motiv, který představuje již na začátku románu úvod do celého příběhu díla. Otázka je totiž spjata s ústředním tématem románu – historií a literaturou. Každá postava totiž vnímá realitu a fikci rozdílně. Autor zároveň vnímá historii jako něco subjektivního, něco, co se v ústech různých lidí mění, podobně jako literatura, funguje historie na bázi interpretace. To, co se jedné postavě jeví jako realita, je pro druhou postavu fikcí a naopak. Jak rozlišit mezi fikcí a historickou pravdou? Odpověď se zdá být v Pigliově díle nejednoznačná, zejména proto, že si každá postava tvoří vlastní obraz reality. Skrze vyprávění a intertextualitu Piglia dokazuje důležitost zobrazení pravdy a reality (vztažené i na události minulosti) jako něco nekonzistentního, a především jako určité spektrum. Například postava Marcela Maggiho pracuje s historií a reálnými událostmi subjektivně, skrze svůj román se snaží znovu sestavit život Enriqueho Ossoria, který bývá tradičně vyprávěn jinak (Paéz 2013: 69).

Přesuneme-li se k postavě Tardewskiho, uvidíme, že on pracuje s historií a fikcí jinak, než tomu bylo u Marcela Maggiho. Samotná postava totiž na konci díla přiznává, že je sama složena z citací: „*en cuanto a mí, dice ahora Tardewski, usted quizás lo habrá notado, yo soy un hombre enteramente hecho de citas*“⁵⁴(Piglia 2013a: 215). Co si pod tím však má čtenář představit? Bavíme-li se o intertextualitě a s ní spjatými citacemi, mohli bychom se odkázat na teoretičku Isabel Alicii Quintanu, která ve svém článku *Experiencia, historia y literatura en Respiración artificial* popisuje narativní strategii Piglii jako strategii založené na vztahu literatury-pravdy anebo literatury-historie:

„...*la verdad parece situarse en el relato mismo. La experiencia, entonces presupone el vacío como aquello que no se puede jamás experimentar y que, al mismo tiempo, constituye un nuevo tipo de vivencia a través de complejos procesos narrativos en los que la autorreflexión conduce a un desborde de los límites literarios al señalar un afuera en que habita lo indecible.*“⁵⁵
(Quintana 2004: 163)

Na podobném principu je vystavěna právě i postava filosofa Tardewskiho. Ta si totiž uvědomuje, že vyprávět, být vypravěčem příběhu, je to jediné, co v Pigliově fikci napomáhá přiblížení se k zážitkům či historii. Tardewski si tento princip bere a přetváří ho do dvou způsobů. Prvním je vyprávění skrze literaturu – citace. Tam se opírá především o evropskou a argentinskou literární tradici. Z té evropské je to především James Joyce, s nímž se osobně střetnul, nebo také Franz Kafka, kterému na konci románu domyslí alternativní (pro něj reálný) příběh o setkání s Hitlerem. Z argentinské větve to je především Jorge Luis Borges. Z dalších autorů bychom mohli zmínit například filosofa Wittgensteina, kterého parafrázuje na začátku druhé poloviny díla: „*es difícil decir la verdad cuando se ha abandonado la lengua materna*“⁵⁶ (Piglia 2013a: 107). Zdali se jedná o přímé parafrázování Wittgensteina není jasné, ovlivnění bychom tam však mohli spatřit, a to zejména proto, že se na něj postava odkazuje v průběhu díla několikrát. Tyto citace a zmínky o literatuře pro Tardewskiho fungují jako vyjádření sebe samého, neboť už sám nedokáže žít realitu minulosti, která by nebyla reinterpretována. Odpovídat si na otázky a vzpomínat na historii je pro něj možné jedině skrze literaturu, která se v románu přeměňuje ve fundamentální intertextualitu (sama postava je obrazem někoho

⁵⁴ „*Pokud jde o mne, říká teď Tardewski, snad jste si všiml, že jsem člověk kompletně stvořený z citací.*“

⁵⁵ „*Vypadá to, že se pravda nachází přímo v příběhu. Zkušenost tedy předpokládá prázdnotu jako to, co nemůže být nikdy zakoušeno a co zároveň představuje nový typ zkušenosti prostřednictvím složitých narativních procesů, v nichž sebereflexe vede k překonání literárních hranic poukazem na vnějšek, v němž přebývá nevysslovitelné.*“

⁵⁶ „*Je obtížné říkat pravdu, když jste opustili mateřskou řeč.*“

jiného – spisovatele Gombrowicze). Teoretik Juan Diego González Rúa mluví o životě Tardewskiho, který je stvořen výhradně z toho, co četl:

*„Tardewski, quien desea escribir un libro hecho completamente de citas, se ha transformado a través del ejercicio de crítica e interpretación literaria y filosófica. Cada una de las etapas de su vida se ha visto determinada por sus lecturas y las posiciones que ha adoptado frente a ellas. De hecho, todo lo que puede pensar o decir está definido por aquello que ha leído. Dentro de la obra pigliana el individuo habita un mundo fundado en la palabra, y precisamente en Tardewski todo es palabra, texto.“*⁵⁷ (González Rúa 2018: 46)

Druhým principem je vyprávění skrze příběhy jiných. Toto užití narace je pro Tardewskiho časté, setkáváme se s ním již od počátku druhé části románu, kde se s ním poprvé vidíme jako s „reálnou“ postavou. Zprostředkovává nám jako čtenářům a zároveň ostatním postavám v díle příběhy jiných, kteří je z nějakého důvodu nemohou vyprávět sami. Dozvídáme se tedy příběh strýce Renziho, Marcela Maggiho, či přítele Marconiho, jehož epistolární historku se záhadnou ženou nám Tardewski převypráví. Právě u příběhu Marcela Maggiho je zřejmé spojení historie s literaturou:

*„Había rastreado una serie de etapas y de parejas típicas, con sus tensiones, sus debates y sus transformaciones. De Angelis- Echeverría en la época de Rosas. Paul Groussac- Miguel Cané en el 80. Soussens- Lugones en el novecientos.“*⁵⁸ (Piglia 2013a: 119)

Skrze příběhy jiných se Tardewski dokáže opřít o minulost a podívat se na ni subjektivněji. Míchá je však často s fikcí, a je tedy někdy obtížné realitu rozeznat. S pomocí těchto fikčních příběhů se poukazuje na hledání pravdy a smyslu:

*„Buscar una lógica, entender el sentido, es la tarea a la que se abocan algunos de los peronajes, habitantes de distintos tiempos.“*⁵⁹ (Quintana 2004: 163)

⁵⁷ „Tardewski, který si přeje napsat celou knihu jen z citací, se přetvořil do cvičení kritiky a literární a filosofické interpretace. Každá z jeho životních etap byla determinována jeho vlastní četbou a názory na ně. Tím pádem vše, o čem dokáže přemýšlet nebo o čem dokáže mluvit je definováno tím, co přečetl. Uvnitř Pigliova díla obývá jedinec svět založený na slově, a přesněji pro Tardewskiho, vše je slovem, textem.“

⁵⁸ „Proslídil různé etapy a narazil na celou řadu typických párových relací s jejich napětím, diskuzemi a proměnami. Od páru Angelis- Echeverría v Rosasově době, k dvojici Paul Groussac- Miguel Cané v letech osmdesátých, Soussens- Lugones na začátku 20. století.“

⁵⁹ „Hledat nějakou logiku a rozumět smyslu jsou úkoly, které na sebe berou nějaké z postav, obyvatelé jiných časů.“

Fikce se v díle stává nástrojem odlehčenosti příběhu. V Pigliově *Umělem dýchán* má za úkol stvořit naraci o nepopsatelném, což se jeví možné čistě skrze literaturu. Ta se prolévá s historií, zpochybňuje bezchybnost historické pravdy. Postava Tardewskiho se skrze vlastní myšlení o literatuře a skrze vymyšlené příběhy dostává do míst vlastní a kolektivní paměti, kam by jindy skrze realitu a objektivní historii nedošla. Toto putování za pomoci intertextuality bere čtenáře a postavy do různých epoch argentinské a evropské tradice a dějin.

V následujících dvou kapitolách budeme analyzovat dva výlety do minulosti vytvořené Pigliou. Jeden z nich bude argentinský a bude začleňovat Jorgeho Luise Borgese, který pro Pigliu ztělesňuje spisovatele 19. století. Pokusíme se na tomto autorovi poukázat ještě více do hloubky na práci autora s intertextualitou, motiv, jenž je pro Pigliu esenciální. Druhý autor nás převezde do Evropy – konkrétně do Prahy. Bude se jednat o Franze Kafku, jehož příběh nám odvypráví postava filosofa Tardewskiho. Představíme si důležitost tohoto autora v díle Piglii a poukážeme na propojení literárních tradic, které je možné především díky práci Piglii s intertextualitou.

3.1.2. Jorge Luis Borges v díle *Umělé dýchání*

Do jaké míry je spisovatel utvořený z jeho předešlých čtení a oblíbených děl? V případě Ricarda Piglii je tato míra obrovská a exponenciálně narůstá, bavíme-li se o argentinském autorovi Jorgem Luisi Borgesovi. O tom, že tento autor zaujímá jednu z předních pozic v literárních kánonech velkých literátů není pochyb. Od 50. let je Borges velkou inspirací, a to zejména pro argentinské autory, kteří v jeho jméně budou směřovat národní literaturu (De Grandis 1993: 260). Mezi tyto autory řadíme například Julia Cortázara či právě Ricarda Pigliu (Gallo 1987: 821). Ten do svého literárního kánonu umístil Borgese již od samého začátku své kariéry. Oblíbenost, kterou si Piglia pro Borgesovy texty vytvořil, je patrná skrze celé autorovo dílo. Vliv je zejména znatelný v jeho esejistické a románové tvorbě, hledat bychom však mohli i v literárních časopisech, ve kterých Piglia často publikoval reflexe o různých autorech (Fernández Cobo 2021: 525). Jako jedna z prvních esejistických publikací, *Formas breves*, již o Borgesovi mluví a zajímá se především o motivy subjektivní paměti, vzpomínek a minulosti (témata, která nacházíme již v díle *Umělé dýchání*):

„Los grandes relatos de Borges giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida perdida y la experiencia artificial. La clave de este universo paranoico no es la amnesia y el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad.“⁶⁰ (Piglia 1999: 64)

Jorge Luis Borges je mnohými považován za otce intertextuality (berme samozřejmě na vědomí, že intertextualita ve své nejjednodušší podobě existuje v literatuře už několik století, její jméno nese především Cervantes, mohli bychom se i bavit o tom, že existovala od samého počátku literatury) (De Grandis 1993: 260). Borges totiž jako jeden z prvních začal využívat intertextualitu jako přímý literární nástroj, který se postupně stával i tématem díla. Podobně jako Piglia, Borges využívá intertextualitu k promluvě o svém literárním kánonu a také ke spojení tradic literatur – zejména argentinské s evropskými (Fernández Cobo 2021: 538).

V díle *Umělé dýchání* je jeho vliv viditelný již od prvních stran. Literární teoretička a kritička Rita de Grandis dokonce přichází s tvrzením, že samotný název díla *Umělé dýchání* evokuje název sborníku povídek *Fikce* od Borgese:

„El título mismo, *Respiración artificial* evoca sin duda *Ficciones*, de Borges; artificial se refiere a "artificios" o artefacto, es decir, a construcción mas que a imitación de lo real.“⁶¹ (De Grandis 1993: 260)

Do jaké míry bychom mohli brát tuto teorii jako validní je otázkou, faktem však zůstává to, že vliv Borgese a jeho díla je v románu *Umělé dýchání* velmi poznatelný. První zmínky o autorovi se totiž začínají objevovat již v první polovině románu, a to konkrétně hned na prvních stranách:

„En fin, yo había escrito una novela con esa historia, usando el tono de *Las palmeras salvajes*: mejor: usando los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges con lo cual, sin querer, el relato sonaba a una versión más o menos paródica de *Onetti*.“⁶² (Piglia 2013a: 15–16)

Tato první zmínka předznamenává jednu z nejdůležitějších intertextuálních her v díle. Mluvili jsme v předchozích kapitolách o důležitosti spojení literatury a historie a proč je tato syntéza uskutečněná právě intertextualitou, pak právě Borges zaujímá jedno z nejvýznamnějších

⁶⁰ „Borgesovy velké příběhy krouží kolem nejistoty osobní paměti, kolem ztraceného života a kolem umělé zkušenosti. Klíčem tohoto paranoidního světa není amnézie a zapomnění, nýbrž manipulace paměti a identity.“

⁶¹ „Samotný název *Umělé dýchání* evokuje bez pochyby *Fikce* od Borgese: umělé odkazuje na artefakty, tj. na konstrukci než na imitaci něčeho reálného.“

⁶² „Ostatně zpracoval jsem tento příběh do podoby románu, naladil jej v tónu *Divokých palem*, či lépe, využil tónu, který získal Faulkner v *Borgesově* překladu, takže vyprávění vyznělo nechtěně jako parodie na *Onettiho*.“

postavení v tomto dialogu. Tato intertextuální hra je rozpoutána ve své nejširší podobě v druhé části románu – v části Descartes. Intertextualita se však ukazuje především v čistém dialogu o autorovi. Piglia skrývá pod Borgesovým jménem celé jeho dílo, které bere jako součást intertextuální konverzace. V této části se setkávají dvě postavy – Renzi a Tardewski, kteří spolu začnou vést konverzaci, ve které se budou objevovat autoři jako byli Robert Arlt, Leopoldo Lugones či Sarmiento. Jako nejvýraznější postava se tam však objeví právě Borges.

Borgesovo jméno a dílo je v druhé části vzato do dialogu skrze protagonistu Renziho. Ten bude první, který se pokusí o zasazení Borgese do epochy 19. století. Vrátime-li se však na začátek, uvidíme Renziho, který stvoří dvě konverzační linky o Borgesovi. Tou první je metaintertextuální příběh Borgesovy povídky *Pierre Menard, autor Dona Quijota*, kterou Renzi staví v opozici k dílu *Une énigme Litteraire* francouzsko-argentinského spisovatele 19. století Paula Groussaca, který byl Borgesovi velkou inspirací:

„*Pero, sin embargo, Borges, me dice Renzi, se ríe de él. De Groussac? le digo, no parece. Claro, no parece, dice Renzi. Por un lado Borges hace los elogios que le conocemos, dice cosas sobre Groussac. Pero la verdad de Borges hay que buscarla en otro lado: en sus textos de ficción.*“⁶³(Piglia 2013a: 127)

Groussacova dílo *Une énigme Litteraire* je podobně jako Borgesův *Pierre Menard* experimentální dílo, které hledá příběh „opravdového“ autora *Dona Quijota*. Piglia v románu *Umělé dýchání* poukazuje na to, jak dílo Francouze, napsané francouzsky, předznamenává jednu z nejznámějších povídek – *Pierre Menard, autor Dona Quijota*. Je to jeden z těch ukazatelů Piglii, které poukazují na spjatost evropské literární tradice s tou argentinskou (v této části jde především o francouzskou tradici).

Postava Borgese, zejména jeho díla, je v monologu Renziho důležitá zejména proto, že ukazuje vývoj argentinské literatury společně s argentinskými dějinami a těmi evropskými. Poukazuje také na vztah literatury/fikce s historií/fakty. Poukázáním na Borgesovy povídky Piglia předpovídá a ukazuje, jakým směrem jde i jeho vlastní dílo. Přebírá od něj styl narace, která bere příběhy a dějiny jako jednu a tu samou věc. Právě z toho důvodu v textu staví povídku *Pierre Menard* proti Groussacovu *Une énigme Litteraire* – díla, která hledají pravdu ve fikci.

⁶³ „*Nicméně Borges, říká Renzi, se mu vysmívá. Groussacovi? Říkám, to se mi nezdá. No jasně, vám se to nezdá, říká Renzi. Na jedné straně, jak dobře víme, Borges na něho pje chvalo zpěvy, na druhé cosi o něm vypovídá. U Borgese hledejme pravdu jinde: v jeho smyšlených textech.*“

Role autorství je zároveň zpochybněna a dílo žije vlastním životem – díky tomuto se odpoutává od konvenční skutečnosti a hledá pravdu jinde, v mnohoznačnosti fikce. Pravdu hledá Piglia (a protagonisté románu) skrze tyto fikční světy, které jsou vykonstruovány z historických událostí a intertextuality. Příběh díla *Pierre Menard, autor Dona Quijota* je důležitý zejména proto, že nám v něm protagonista románu ukazuje, jak doopravdy pevně funguje literatura ve vztahu s dějinami. Právě tento příběh totiž poukazuje, jak již bylo zmíněno výše, ve větší míře na evropský vliv v Argentině. Toto téma bude také zmíněno o pár stránek dál, zejména skrze dílo *Facundo* – první velký argentinský román započatý francouzským citátem (který byl špatně). V této části se však Piglia, nebo jeho postavy, obrací na tyto dějiny více do hloubky:

*„El ejemplo más nítido era, para el profesor, el caso de Groussac. En realidad veía en Groussac al más representativo de estos intelectuales trasplantados, antes que nada porque había actuado en el momento preciso, justo cuando el europeísmo se constituye en elemento hegemónico. Groussac es el intelectual del 80 por excelencia, decía el profesor: pero sobre todo es el intelectual europeo en la Argentina por excelencia.“*⁶⁴ (Piglia 2013a: 126)

Skrze příběhy literátů, skrze intertextuální a metaintertextuální dialogy se postavám navrácí schopnost podívat se do minulosti své země. Je to především postava Borgese, která slouží jako můstek v dějinách, napůl Argentinec a napůl Angličan (podobně jako právě Paul Groussac), ze kterého se stane jeden z nejvýznamnějších literátů Argentiny.

Důležité je také zmínit, že Piglia celý tento koloběh dějin, zejména těch evropských v Argentině, bere a převrací tak, aby čtenáři parodicky podsouval polopravdu, něco, co je pro Pigliu význačné. A to dělá zejména proto, že skrze tyto polopravdy vidíme mnohoznačnost pravd skutečných. Niall H. D. Geraghty poukazuje na to, jak Piglia záměrně mění historická a literární fakta, která popisují dílo *Une énigme Littéraire*:

*„Where Groussac actually claimed that the author of the apocryphal Quijote was the Valencian Jean Martí, Piglia names him instead José Martí.“*⁶⁵ (Geraghty 2021: 160)

⁶⁴ „Nejvýmluvnější ukázkou byl profesorovi případ Groussac. Skutečně viděl v Groussacovi nejvíce reprezentativního z těch přesazených intelektuálů, hlavně proto, že vstoupil do kultury přesně ve chvíli, kdy europeismus začal mít v Argentině určující převahu. Groussac je intelektuál osmdesátých let par excellence, říká profesor: ale především je to evropský intelektuál v Argentině par excellence“

⁶⁵ „Kde Groussac připsal autora apokryfního Quijota valencijskému Jeanu Martímu, tam ho Piglia připisuje Josému Martímu.“

Jako čtenáři si tedy nikdy nemůže být jistí fakty, podobně jako Piglia si nemůže být jistý objektivní historií své země. Tato hra o pravdu je dále vedena druhou zmínkou a teorií o Borgesovi. Tou se stává tvrzení Renziho o tom, že Borges je spisovatelem 19. století a spisovatelem 20. století je Roberto Arlt.

Skrze tuto druhou zmínku o Borgesovi se dostáváme k tématu národní literatury. Zatímco Renzi tvrdí, že je argentinská literatura mrtvá, jeho společník Marconi toto tvrzení odmítá přijmout. Proč je pro Renziho argentinská literatura mrtvá a kdy vlastně zemřela? Zánik vidí Renzi v roce 1942, tedy v roce, kdy zemřel Roberto Arlt. Ještě před daným zánikem se však objevuje nejlepší spisovatel 19. století a tím je jmenován právě Jorge Luis Borges. Otázka, která z této teze vyplývá je: proč zrovna Borges?

Odpověď na danou otázku bychom měli hledat především ve struktuře děl a intertextualitě. Intertextualita je jedním z prvků, které Renzi přisluhuje Borgesovi:

„... los cuentos donde Borges parodia la superstición culturalista y trabaja sobre el apócrifo, el plagio, la cadena de citas fraguadas, la enciclopedia falsa, etc., y donde la erudición define la forma de los relatos.“⁶⁶ (Piglia 2013a: 132)

Jsou to především tyto prostředky – falešné citáty a plagiáty (podtypy intertextuality), které odkrývají vrstvu argentinských dějin a posouvají literaturu dopředu. Již Borges si byl totiž vědom, že každé dílo je odkazem jiného. Skrze napsání pokračování (nikoliv reprodukci) *Martína Fierra* otvírá nové možnosti národní literatury, pouze skrze ovládnutí minulosti se může pokračovat. Tato minulost je přetvářena – nikoliv reprodukována. Tím, že Borges přebírá starší texty a následně je přetváří a jistým způsobem i dotváří, dokazuje sílu minulosti a sílu daného díla. Celý proces je důležitý zejména k zachování původní literatury, k vědění odkud tato tradice přichází. Není tedy divu, že protagonista románu mluví o počtě k autorům, ale především i o fikčních textech, které z této pocty vycházejí:

„Pienso que Borges escribe en términos de ficción sus homenajes y sus lecturas de la literatura argentina (y no sólo argentina, digamos entre paréntesis). Si uno quiere saber qué escritores valora Borges en la literatura argentina no hay que escuchar ni preocuparse por lo que dice, si no uno se encuentra con elogios a Mallea, a Carmen Gándara y a otros maestro por el estilo.“

⁶⁶ „Borges v nich paroduje kulturně zafixované předsudky a činí se na apokryfech, plagiátech, na sbírkách smyšlených citátů, falešných encyklopedických heslech atd., v nichž erudice určuje formu vyprávění.“

*Hay que mirar sobre quién ha escrito Borges su ficción, o mejor, a qué escritores argentinos usó como tema de sus relatos.*⁶⁷ (Piglia 2013a: 139–140)

Právě v tomto odstavci bychom mohli hledat přímý vliv Borgese – ve fiktivních textech Piglii, které tvoří jako pocty pro svůj literární kánon. I přesto, že Renzi tvrdí, že Borges jako spisovatel 19. století něco uzavírá a je anachronický, mohli bychom v tom vidět určité otevření cesty. Je to zejména proto, že Borgesovy texty jsou otevřené v rámci interpretací, fungují jako dialog s určitou intelektuální tradicí. Autor, který pro Renziho něco otvírá je Roberto Arlt – ztělesnění národní argentinské literatury 20. století. Arlt je pro Renziho vrcholným představitelem například z tohoto důvodu:

*„Trabaja con los restos, los fragmentos, la la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional. No entiende el lenguaje como unidad, como algo coherente y liso, sino como un conglomerado, una marea de jergas y de voces.*⁶⁸ (Piglia 2013a: 136)

Samozřejmě, že zde mluví protagonista především o jazyku, který je užíván spisovatelem. Není však jazyk zároveň i způsobem vyjádření? A je-li způsobem vyjádření, není jazykem i jazyk literatury, která mluví intertextuálně? Není divu, že Piglia staví tyto dva velké hráče vedle sebe. Mluví stejnou řečí, protože jak říká Renzi o Arltovi: *„Arlt transforma, no reproduce.*⁶⁹ (Piglia 2013a: 136), něco, co dělá i Borges a co následně dělá i samotný Piglia. I přesto, že jeden mluví jazykem literárním a druhý jazykem řeči, střetávají se tyto dva velcí autoři především v Pigliově *Umělem dýchání*. Jednak se zde střetávají jako metaintertextuální prvky (protože samotný protagonista přetváří jejich díla, především vlastní interpretací), fungují ale také jako mapování argentinských dějin a jako jejich následná proměna ve fikci. Piglia nereprodukuje dějiny své země, ani další jiné, nahlíží na ně skrze intertextualitu, která je výrazným nástrojem

⁶⁷ „*myslím, že Borges ukládá ve fiktivních textech pocty vybraným autorům a svůj způsob čtení argentinské literatury (nejen argentinské, dodejme v závorkách). Pokud chceme vědět, kterých autorů si Borges v argentinské literatuře váží, není třeba si všimnout, co o nich říká, ať jsou to chvalozpěvy na Eduarda Malleu, Carmen Gándarovou a jim podobné mistry. Je třeba si všimnout, o kom Borges napsal svůj fiktivní text, či lépe kteří argentínští spisovatelé se stali námětem jeho povídek.*“

⁶⁸ „*pracuje s odpadem, s fragmenty, mixem, vlastně řečeno pracuje s tím, co skutečně je národní jazyk. Nechápe jazyk jako jednotu, jako něco koherentního, uhlazeného, nýbrž jako konglomerát, příboj žargonu a rozmanitých hlasů.*“

⁶⁹ „*Arlt přetváří, nereprodukuje.*“

k interpretování minulosti. Jak jinak se má stavět literát k historii, když ne skrze literární tradici?

V následující kapitole se podíváme na dalšího autora, kterého Piglia ve svém díle zmiňuje a kterému vzdává poctu skrze intertextualitu a fikční příběhy. Jednat se bude o pražského spisovatele Franze Kafku, který bude v této práci zastupovat evropský vliv v díle Ricarda Pighy.

3.1.3. Franz Kafka v díle *Umělé dýchání*

Franz Kafka, podobně jako například James Joyce či Virginia Woolf, byl (a troufali bychom si i říci, že je) jedním nejvyskytovanějších autorů v literárních kánonech spisovatelů. Evropská moderní i postmoderní tradice z něj čerpala a doteď čerpá – jmenujme například autory jako byli Albert Camus, Milan Kundera či současná česká nová vlna spisovatelů. V Latinské Americe je tato tradice taky velice silná a mohli bychom ji sledovat například u autorů jako byli Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti či Julio Cortázar.

Ve světě díla Ricarda Pighy je Kafka jedním z nejdůležitějších autorů. Nejen, že sám Piglia využíval explicitně jeho díla, která četl a znovu interpretoval, ale zároveň jedna z nejvýraznějších tváří jeho literárního kánonu dělala to samé. Řeč je o spisovateli Jorgem Luisi Borgesovi, kterého jsme rozebírali v předešlé kapitole. Skrze toto čtení, které jak se zdá, je generačním nástrojem jak moderních, tak postmoderních autorů, dochází k neustálé obnově a diskuzi o Kafkově díle a o Kafkovi samotném. Obnova Kafkova díla se děje především na literárním poli, ať už v esejích či románech. Tyto reinterpretační jsou jak pro Borgese, tak i pro Pighu něčím, co tvoří esenci jejich děl. Důležité je také zmínit význam prozaického díla Kafky, které se často míchá s jeho dopisy. Spisovatel Milan Kundera ve své esejí *Slova, pojmy, situace* mluví o důležitosti románů v díle Kafky:

„Od skici k dílu jde se po kolenou. Nemohu zapomenout tento verš Holana. A odmítám prisuzovat stejný význam Kafkovým dopisům a jeho Zámku.“ (Kundera 2014: 9)

Je otázkou, zdali by se k tomuto tvrzení přiklonil i Piglia. Autor si je však vědom vlastního postavení v rámci svého díla. Využití alter ega a dialogy o autorství textu *Pierre Menard* jsou jen jedny z mála ukazatelů Pighova vztahu k vytržení autora od díla. Piglia se snaží o nastolení smrti autora jako individua. Důležité je však to, že ať je autor pro anebo proti tomuto tvrzení, jsme vždy napůl cesty k oběma. To především proto, že v Pighově díle se mažou hranice mezi

realitou a fikcí, mezi tím, co se doopravdy stalo a nestalo a co znamená fikce ve světě plném požadovaných jednoznačných odpovědí. Tato teze nás vede přímo do jádra jménem Kafka.

Kafkovo jméno, dílo či přímá intertextuální spojení nejsou v díle úplně patrná a jasná. Především ze začátku románu, kde stěží hledáme jakoukoliv zmínku. Je to zejména patrné, bereme-li v potaz obraz Borgese, který se již v první části románu vyskytoval. Naproti tomu máme Franze Kafku, jehož vliv na první pohled není tak značný, autor však hraje důležitou roli v díle. Určitou předpověď Kafky bychom mohli hledat v textech jiných. V druhé části románu mluví postava Marconi o tom, jak si vysnil báseň, což ze své podstaty je určitý kafkovský topos:

„Anoche soñé un poema. [...] Soy

el equilibrista que

en el aire camina

descalzo

sobre un alambre

*de púas”*⁷⁰ (Piglia 2013a: 143)

Je to právě sen, kteří mnozí spojují s figurou Franze Kafky:

„Uspaná imaginace devatenáctého století byla náhle probuzena Franzem Kafkou, kterému se podařilo, co surrealisté postulovali, aniž toho skutečně dosáhli: spojení snu a skutečnosti.“ (Kundera 2005: 25)

Tato báseň bude následně o pár stran později pojmenovaná jako *Kafka* postavou Tardewskiho: *„cuando ustedes discutían sobre el título, dice Tardewski, el título debe ser: Kafka“*⁷¹ (Piglia 2013a: 209). Ještě před tímto se však dostáváme do velké metatextuální hry, kterou vytváří Tardewski – demiurg vlastních příběhů. Piglia si totiž vypůjčuje Borgesovu techniku falešných citací a smyšlených pravd. V kapitole o Borgesovi jsme viděli, jak Piglia komentuje tuto jeho praxi – především na povídce *Pierre Menard, autor Dona Quijota*. V této části bere všechny poznatky a zapracovává je do vlastního smyšleného příběhu Kafky a Hitlera, který se stává povídkou uprostřed románu. Z dějin se stává příběh a z příběhu dějiny, které jsou představeny

⁷⁰ *„dneska v noci se mi vysnila báseň. [...] Jsem provazochodec, jenž putuje vzduchem, pod bosou nohou, má ostatný drát.*

⁷¹ *„Když jste probírali, jaký jí dát název, napadlo mě, říká Tardewski, že by měl znít Kafka.“*

jako něco, co je čistě subjektivní. Borges Pigliovi předpověděl, že objektivní historie neexistuje a dějiny jsou pouze něco, co si představujeme – stejně jako příběhy a s nimi spojená literatura.

Kafkův příběh v románu *Umělé dýchání* začíná nepatrně, poznámkou pod čarou, ze které již jasně vyplývá Borgesův vliv. Příběh je v díle vyprávěn anachronicky. Tardewski nejdříve mluví o vydání daného objevu a až poté mluví o tom, jak k němu došel. Na co tedy Tardewski přišel?

Tardewskiho objev začíná takto: píše se rok 1938 a emigrant Tardewski se nachází ve Velké Británii, kde dokončuje svoji dizertační práci. Jednoho dne zamíří do knihovny, kde si vyžádá svazek spisů Hippea. Namísto toho mu však ze skladu přinesou komentované vydání *Mein kampf* z roku 1936. Toto vydání opatřil poznámkami a předmluvou Joachim Kluge, německý židovský historik. Při pročitání publikace Tardewski zjišťuje, že se Hitler ukrýval mezi lety 1909–1910 v Praze. Toto vydání je fiktivní, vymyslel ho Piglia pro svůj román a jeho příběh (Sánchez Fernández 2013: 1008). Při důkladnějším čtení si Tardewski všiml nepatrné poznámky pod čarou, která tvrdí, že Hitler v Praze navštěvoval kavárnu Arco (ne Arcos, jak se píše ve španělském originále) v Hyberské ulici (tato kavárna v Hyberské opravdu existuje) a že se zde scházeli tehdejší doboví intelektuálové. K tomuto objevu dodává:

*„La inesperada asociación de dos hechos aislados, de dos ideas que, al unirse, producen algo nuevo.“*⁷² (Piglia 2013a: 203)

Tato citace z Pigliova románu předchází onomu spojení – spojení literatury s historií. Protože den před nalezením oné poznámky pod čarou, Tardewski náhodou četl recenze Kafkových *Gesammelte Schriften* a Kafkovy biografie od Maxe Broda. Podobně jako u objevu o knize *Mein kampf*, je nález Tardewskiho spjatý s literaturou a textem – mezi citacemi a ukázkami z Kafkových a Brodových textů totiž nachází jeden odkaz, cituje:

*„Max Brod animó al siempre indeciso Kafka a ligarse a los ambientes intelectuales del café Arcos.“*⁷³ (Piglia 2013a: 203)

Tardewski poté ještě dodává:

⁷² „nečekaná asociace osamocených faktů, dvou idejí, které se propojí a vytvoří něco nového.“

⁷³ „Max Brod povzbuzoval vždy nerozhodného Kafku, aby se zapojil do kruhu intelektuálů v kavárně Arco.“

*„Estoy contento porque por fin aprendo algo, leyó Tardewski lo escrito por Kafka, de modo que esta semana seguiré conservando mi puesto en la mesa del Arcos.“*⁷⁴ (Piglia 2013a: 203)

Je to intertextualita, která v příběhu opět figuruje jako prostředník mezi myšlenkami, příběhy a dějinami. Celý příběh se nadále valí z kopce dolů a Tardewski hledá všemožné důkazy o setkání Kafky s Hitlerem – a nachází je. Renzimu povídá:

*„Por ejemplo, hay dos cartas de Kafka donde se refiere a un exiliado austriaco que frecuenta el Arcos. En una, dirigida el 24 de noviembre de 1909 a su amigo Rainer Jauss, Kafka habla de este extraño hombrecito que dice ser pintor y que ha fugado de Viena por un motivo oscuro. Se llama Adolf, y su alemán tiene un acento extraño, aunque no más extrañas son las historias que cuenta.“*⁷⁵ (Piglia 2013a: 204)

Tardewski dále pokračuje se čtením Kafkových dopisů a předčítá Renzimu:

*„No quería decir eso, me dice, lee Tardewski. Usted ya me conoce, doctor. Soy un hombre completamente inofensivo. Tuve que desahogarme. Lo que dije no son más que palabras. Yo lo interrumpo. Esto es precisamente lo peligroso. Las palabras preparan el camino, son precursoras de los actos venideros, las chispas de los incendios futuros.“*⁷⁶ (Piglia 2013a: 205)

Tyto dopisy reálný Kafka nikdy nenapsal. Co však existuje je výbor z deníku z let 1910-1923, kde se opravdu nachází věta, kterou předčítá Tardewski: *„Su gravedad me mata“*⁷⁷ (de la Torre 2005). Je to právě toto míchání reálných faktů, historie a fikce, co nás jako čtenáře nutí konstantně přemýšlet o možnosti toho, že se jedná o pravdu. Co je ale v Pigliově románu pravdou? Proč by to nemohla být fikce? Tyto otázky jsou to, z čehož se skládá mnohoznačnost Pigliova díla. Podobně jako Tardewski, propadáme se i my do propasti s názvem dějiny. Není

⁷⁴ „Jsem teď moc spokojený, protože se nakonec něčemu přiučím, četl Tardewski z Kafkova dopisu, a proto si tenhle týden v kavárně Arco své místo u stolu ponechám.“

⁷⁵ „Například jsou dva dopisy, v nichž Kafka zmiňuje jakéhosi muže z Vídně, který se často v Arcu objevuje. V jednom z nich, který poslal 24. listopadu 1909 svému příteli Raineru Jaussovi, Kafka píše o tom podivném človíčkovi, který utekl za nejasných okolností z Vídně a tvrdí o sobě, že je malíř. Jmenuje se Adolf, mluví s podivným přízvukem a neméně podivné jsou historky, jež vykládá.“

⁷⁶ „...tečka, tečka, tečka, přečetl Tardewski. Však už mě znáte, doktore, jsem naprosto neškodný člověk. Potřeboval jsem se jen vypovídat. Jsou to přece jen slova. Přerušuji ho. V tom je právě to nebezpečí. Slova připravují cestu, předcházejí činy, ke kterým dojde, jsou to jiskry budoucích požárů.“

⁷⁷ „Jeho vážnost mne vyvádí z míry.“

důležité, zda se jedná pouze o výplod imaginace postavy, Pigliův text je natolik přesvědčivý, že si začneme ověřovat realitu.

Velký intertextuální spád přichází s Tardewskim a jeho tvrzením, že Hitler je předobrazem Kafky, lépe řečeno, předobrazem díla Kafky. Max Brod popisuje Kafku jako někoho, kdo umí naslouchat a mohl by člověka poslouchat celé hodiny. Když se tedy objeví mladý Hitler, Kafka mu naslouchá, naslouchá těm strašlivým slovům, která uslyší jako šepot příštích dějin:

*„Kafka hace en su ficción, antes que Hitler, lo que Hitler le dijo que iba a hacer. Sus textos son la anticipación de lo que veía como posible en las palabras perversas de ese Adolf payaso, profeta que anunciaba, en una especie de sopor letárgico, un futuro de una maldad geométrica.“*⁷⁸ (Piglia 2013a: 209)

Tardewski tedy započíná číst texty Kafky interpretačně pomocí slov Hitlera. Kafku vidí jako někoho, kdo si uvědomuje, že zdali se něco dá vyřknout, může se to také stát. Postava vstupuje do Kafkova díla a hledá v něm spojitosti. Jako čtenáři čteme odkazy na jeho dílo, dostáváme je však již zprostředkovaně, interpretací Tardewského:

*„La palabra Ungeziefer, dijo Tardewski, con que los nazis designarían a los detenidos en los campos de concentración, es la misma palabra que usa Kafka para designar eso en que se ha convertido Gregorio Samsa una mañana, al despertar.“*⁷⁹ (Piglia 2013a: 208)

V *Procesu* vidíme společně s Tardewskim narůstající hrůzu, obrovskou mašinerii, která funguje jménem neznámého a ve jméne státu. Je to právě intertextualita (popis *Procesu*), skrze kterou dokáže Piglia odkazovat na přítomnou skutečnost jeho vlastní země a jeho vlastních dějin. Mluví-li Tardewski o anonymní mašinerii světa, v němž mohou být všichni obžalováni a prohlášeni za viníky, o temné nejistotě, kterou totalitarismus vnáší do života lidí, nemluví čistě o díle Kafky, ale i stavu vlastní krajiny. Diktatura, kterou si lidé v Argentině během Videlovy vlády vytrpěli se promítá v díle Kafky, ne proto, že by ji tam sám Kafka dal, nýbrž proto, že znovu-čtení a následná interpretace umožňují číst texty z jiných pozic, z jiných dob. Piglia se skrze intertextualitu vyrovnává s něčím, o čem nelze mluvit. Cituje-li Piglia Wittgensteinův

⁷⁸ „Dříve než Hitler provádí Kafka ve své próze to, co řekl Hitler, že se chystá provést, až dosáhne moci. Jeho texty jsou anticipací toho, co rozeznal jako možné ve zvrácených řečích Adolfa Hitlera, proroka, jenž zvěstoval v jakémisi letargickém zasnění budoucnost geometricky rozvrženého zla.“

⁷⁹ „Slovo Ungeziefer, řekl Tardewski, kterým nacisté nazývali vězně v koncentračních táborech, je totéž slovo, kterého Kafka užívá, aby označil, v co se ráno po probuzení proměnil Řehoř Samsa.“

citát: „*Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar*“⁸⁰ (Piglia 2013a: 214), pak jakou funkci má literatura? Odpovědí je otázka: jak hovořit o nevýslovném? Kafka si tuto otázku kladl ve svém díle dlouho před stvořením onoho monstra, které povede nenávist a strach proti druhým. Popisuje svět lidí přeměňujících se na hmyz, neschopnost porozumění, pozatýkané bytosti, které nemají na vybranou (de la Torre 2005). Zároveň nám dává možnosti četby, je-li Josef K. nevinný, jakou možnost úniku máme my ostatní? Je-li však Josef K. vinen, znamená to spravedlnost? Bude-li odpověď ta či ona, nezmění se vůbec nic. Kafka nekonstruuje příběhy s jednou fundamentální pravdou, uvědomuje si subjektivitu pravd, které nejdou zredukovat.

Podobně k románu přistupuje i Piglia, odpovídá na otázky literaturou. Nejde-li použít jazyk ve své nejryzejší podobě, propůjčí ho literatuře. Nejde-li ani to, odvolá se na texty před ním. Skrze Kafku tvoří Piglia nové otázky a odpovědi, využívá jeho jazyka, jeho textů, protože ten vlastní je plný slov, která v sobě nesou lži a děs. Tardewski (Piglia) popisuje dílo Kafky jako:

„*Wittgenstein vislumbró con toda claridad que la única obra que podía asemejarse a la suya en esa restitución suicida del silencio era la obra fragmentaria, incomparable de Franz Kafka.*“⁸¹ (Piglia 2013a: 214)

Stejně bychom mohli popsat i dílo *Umělé dýchání* Piglii. Fragmentárnost je jedna z nejdůležitějších postmoderních tendencí, kterou román nese. Díky ní Piglia skládá obraz vlastní doby, vlastní vize a vlastního myšlení. Fragmenty nejsou jenom strukturální, nejedná se jen o dopisy. Jedná se primárně o texty a jména, která je vyprodukovala. I když se tedy nejedná o přímou intertextuální linku, Franz Kafka vyplňuje tuto roli hlavně díky neustálému dialogu, který o něm Piglia v díle vede. Historie se láme a do trhlin vstupuje fikce a literatura. Borges toto předznamenává již ve svém díle a Piglia jeho učení pochopil – historie je pouhým příběhem. Tardewskiho „objev“ není čistě objevem, jedná se o zpochybnění pravdy a jazyka. Fundamentální základem reality je klam.

Literatura vstupuje skrze intertextualitu do životů postav, které ji obnovují a přetváření na základě vlastních zkušeností. Skrze Kafku (či Borgese) Piglia přepisuje dějiny, znovu interpretuje literaturu a dává jí novou možnost žít. Opustil-li by od této formy psaní (čtení), text

⁸⁰ „*O čem se nemůže hovořit, je lepší mlčet.*“

⁸¹ „*Wittgenstein vytušil naprosto jasně, že jediné dílo, které by se vyrovnalo jeho v tom sebevražedném znovunastolení mlčení, je fragmentární, s ničím nesrovnatelné dílo Kafkovo.*“

by zaniknul a ztratil se v propadlišti historie. Fundamentální základ textu je tvořený umělým dýcháním, které poskytuje právě literární tradice.

4. Závěr

Je-li, v rámci fragmentů Pigliova díla nějaký hlas nejsilnější, je jím právě hlas literatury. Je to ona, díky které se autor dokáže odkazovat na minulost, téma, které je pro něj v díle esenciální. Dějiny jsou reinterpretovány stejně jako literatura. Příběhy se mění v rukou lidí a čtenářů. Skutečnost je relativní pojem, který se jednoduše může stát fikcí. Rozdílem jsou slova, která propůjčujeme a jsou propůjčována. Jsou majetkem literatury, díky kterým nacházíme nové možnosti četby, která nese jméno intertextualita. Tento pojem má v Pigliově textu primárně dvě využití.

První je využití intertextuality k vyobrazení vlastního literárního kánonu autorem. Piglia je spisovatel, ale především i vášnivý čtenář. Tato vášeň se promítá do jeho vlastního díla, kde vzdává hold oblíbeným autorům. Zároveň skrze tuto linku znovu čte a obživuje díla autorů a za pomoci vlastní četby je reinterpretuje. Román se tímto stává reinterpretačním nástrojem a prostředkem k navázání kontaktu s literární tradicí, ze které následně vytváří vlastní literární kánon.

Jako druhé využití jsme představili dějiny, které se v knize reflektují zejména díky intertextualitě. Ptá-li se postava, jak vyprávět o skutečných věcech, vztahuje se to především k historii a literatuře. *Umělé dýchání* nepracuje s tématem dějin jako s určitou zповědí, hledá vlastní místo, ve kterém by se mohlo manifestovat. Jorge Luis Borges, Franz Kafka a s nimi spojená intertextualita přináší hlubší pohled na to, jak přistupovat k tématu minulosti. Postava Borgese byla představena především jako přímá linka k historii autorovy země – Argentiny. Skrze něj jsme viděli i Pigliův zájem o fikci, falešné citáty a o dějiny jako něco, co se přetváří do pouhého příběhu. Tuto metodu Piglia přebírá od Borgese a aplikuje ji ve svém románu skrze fiktivní příběh o setkání Kafky s Hitlerem.

Mluví-li Piglia o literatuře, přichází s ní skoro vždycky konotace historie. V rámci Pigliova díla funguje intertextualita jako způsob sebevyjádření k něčemu, o čem se nedá mluvit a k čemu se jen těžko hledají slova. Z toho vyplývá nutnost hledat slova druhých, propůjčit si je, dát jim nový význam a pokusit se o poukázání dějin jako něco subjektivního, něco, co se tolik neliší od fikčních příběhů. Podobně to funguje i s dílem a vlivem Franze Kafky v *Umělem dýchání*. Autor je zde uveden v poslední části románu, a to skrze příběh Tardewskiho. Jedná se o Tardewskiho velký objev, který byl zrozen literárně – poznámkou pod čarou. Piglia přebírá Borgesovy taktiky, o kterých píše pár stran před tím (*Pierre Menard, autor Dona Quijota*) a sám je studuje na vymyšleném příběhu o Kafkovi a Hitlerovi, který je sice fiktivní, zároveň je ale protkaný

reálnými fakty (část Kafkových dopisů, kavárna Arco). Franz Kafka je v Tardewskiho příběhu metamorfozován – jeho literatura se čte skrze vliv Adolfa Hitlera a čtenářům je následně pak podána interpretace jeho díla. Piglia se nesnaží podsouvat čtenářům pravdivé fakty. Věří v čtenáře-detektiva, který skládá intertextuální motivy společně s ním a rekonstruuje minulost za pomoci fikce – nástroj, který Pigliu naučil Borges.

Intertextualita funguje v díle jako autorovo spisovatelské cvičení – kontrolovat minulost skrze současnost, skrze současné čtení minulosti. Čte-li Franze Kafku, nedává mu stejné významy jako by mu dával, kdyby se narodil v Kafkově době. Piglia nehledá objektivní interpretace, zaměřuje se na subjektivnost minulosti a jejího prožitku. K tomu napomáhá udělat z objektivních pravd fikci. Skrze ni se nedají klást otázky, či se jedná o pravdu nebo ne, klademe si otázky, proč to tak je. Intertextualita je v díle prezentována jako nekonečné množství možných interpretací, čteb a minulostí. Každý text je obsahem textu jiného, literatura se v Pigliově díle stává Nietzscheovým věčným návratem, který ji činí nesmrtelnou.

Resumé

Cílem této práce bylo vytvořit analýzu pojmu intertextualita, a to v díle *Umělé dýchání* argentinského spisovatele Ricarda Piglii. Koncept intertextuality byl v práci nastíněn jako komplexní literární pojem, který autor využívá ve vlastních románech a textech od počátku své spisovatelské činnosti. Hlavními body zkoumání v románu byli především autoři Jorge Luis Borges a Franz Kafka, kteří tvoří jednu z nejdůležitějších linek intertextuálního vlivu. Analýza se ve své interpretační části opírá zejména o teorii Gérarda Genetta a jeho pojem transtextovosti.

V první části práce jsme se pokusili o nastínění samotného konceptu intertextuality. Poukázali jsme na fakt, že i přesto, že se tento pojem vyskytoval v dějinách literatury již od samého počátku, jeho důkladnější zkoumání přišlo až v první polovině 20. století a je vystavěno na teoriích a studiích ruského literárního vědce a kritika Michaila Bachtina. O jeho práci se opírá bulharská teoretička Julia Kristeva, která byla jedna z prvních, kteří dali konceptu intertextuality jméno. Následně jsme poukázali i na jejího následovníka Rolanda Barthesa, který Kristevu často citoval. Jako poslední byl představen zástupce pozdějšího proudu literárních teoretiků, Gérard Genette, jenž v 70. a 80. letech 20. století jako jeden z prvních dal intertextualitě pevnější hranice a pracoval s jejími různými kategoriemi.

Mostem mezi teoretickou částí a analýzou samotného románu byly kapitoly pojednávající o Pigliově širším díle a jeho práci s intertextualitou. Bylo poukázáno především na to, že Piglia již od počátečních textů pracoval s intertextualitou a vytvářel si vlastní literární kánon, který následně zkoumal a přetvářel přímo ve svém prozaickém díle.

Druhou část práce tvořila již samotná analýza románu *Umělé dýchání*. V její první kapitole jsme se zaměřili na interpretaci širších motivů intertextuality. K tomu byla využita koncepce Gérarda Genetta a jeho transtextovost. V navazujících kapitolách se práce zaměřila na postavu filosofa Tardewskiho, který v románu figuruje jako syntéza textů a jako zhmotnění intertextuality. Skrze něj jsme se dostali již k autorům, na které se práce chtěla soustředit – Jorge Luis Borges a Franz Kafka.

V kapitole o Jorgem Luisi Borgesovi a jeho vlivu na dílo *Umělé dýchání* jsme se pokusili o nastínění toho, k čemu Piglia intertextualitu využívá. Ukázali jsme, že daný prvek je využíván především dvěma způsoby. Těmi jsou tvoření vlastního literárního kánonu (role autora jako literárního kritika) a uchopení intertextuality jako nástroj k pochopení a reinterpetaci minulosti, lidských zkušeností či zážitků.

Bakalářskou práci nám uzavřela kapitola o Franzi Kafkovi, jehož vliv jsme analyzovali a interpretovali na závěr. V této kapitole jsme představili Kafku jako jednoho z významných vlivů Piglii a rozvinuli skrze něj tezi, kterou jsme studovali i v kapitole o Borgesovi. Tou tezí bylo užití jednotlivých autorů a jejich děl skrze intertextuální dialog, který následně reinterpretuje minulost a historii.

V závěru práce jsme shrnuli důležitost literatury, která se svojí přítomností odvolává k literární tradici, minulosti a zároveň se stává místem dialogu i v budoucnosti, jelikož je v Pigliově díle přetvářena a reinterpretována. Intertextualita je v díle Piglii jedním z nejdůležitějších hlasů, díky kterým si jako jednotlivci dokážeme klást otázky, které jsou samotnými odpověďmi.

Resumé

El objetivo de esta tesis fue crear un análisis del concepto de intertextualidad en la obra *Respiración artificial* del escritor argentino Ricardo Piglia. La tesis presentó el concepto de intertextualidad como un concepto literario complejo que el autor ha utilizado en sus propias novelas y textos desde el inicio de su actividad como escritor. Los autores Jorge Luis Borges y Franz Kafka fueron los principales puntos de investigación en la novela, constituyendo una de las líneas de influencia intertextual más importantes. En su parte interpretativa, el análisis se basa principalmente en la teoría de Gérard Genette y su concepto de transtextualidad.

En la primera parte de la tesis, hemos intentado demostrar el concepto mismo de intertextualidad. Hemos señalado que, aunque este concepto ha estado presente en la historia de la literatura desde el principio, su investigación más profunda no se produjo hasta la primera mitad del siglo XX y se basa en las teorías y estudios del teórico literario y crítico literario ruso Michail Bachtin. Su obra era un punto de base esencial para la teórica búlgara Julia Kristeva que fue una de las primeras en dar nombre al concepto de intertextualidad. Posteriormente, hemos señalado también a su seguidor Roland Barthes que citaba a menudo a Kristeva. El último en ser presentado fue un representante de una corriente posterior de teóricos literarios, Gérard Genette, que en los años setenta y ochenta fue uno de los primeros en dar a la intertextualidad unos límites más concretos y en trabajar con sus diferentes categorías.

El puente entre la parte teórica y el análisis de la novela lo constituyeron los capítulos dedicados a la obra más amplia de Piglia y a su trabajo con la intertextualidad. En particular, se señaló que Piglia trabajó con la intertextualidad desde sus primeros textos, creando su propio canon literario, que luego exploró y remodeló directamente en su obra en prosa.

La segunda parte del trabajo consistió en el análisis de la propia novela *Respiración artificial*. En su primer capítulo, nos centramos en la interpretación de los motivos más generales de la intertextualidad. Para ello, se utilizó el concepto de Gérard Genette y su transtextualidad. En los capítulos siguientes, la tesis se centró en la figura del filósofo Tardewski que figura en la novela como síntesis de textos y como materialización de la intertextualidad. A través de él, hemos llegado ya a los autores en los que la tesis quería centrarse: Jorge Luis Borges y Franz Kafka.

En el capítulo sobre Jorge Luis Borges y su influencia en *Respiración artificial*, hemos intentado describir para qué utiliza Piglia la intertextualidad. Hemos mostrado que el elemento en cuestión se utiliza principalmente de dos maneras. Estas son, sobre todo, la creación de un

canon literario propio (el papel del autor como crítico literario) y la utilización de la intertextualidad como instrumento para comprender y reinterpretar el pasado y la experiencia o vivencias humanas.

Nuestra tesis de grado concluyó con un capítulo sobre Franz Kafka cuya influencia analizamos e interpretamos al final. En este capítulo, presentamos a Kafka como una de las principales influencias de Piglia y desarrollamos a través de él la tesis que también estudiamos en el capítulo sobre Borges. Esta tesis era la utilización de autores individuales y sus obras a través del diálogo intertextual que a su vez reinterpreta el pasado y la historia.

En la conclusión de la tesis, resumimos la importancia de literatura que, a través de su presente, se refiere a la tradición literaria, al pasado, y al mismo tiempo se convierte en un lugar de diálogo en el futuro, tal y como se reinterpreta y reimagina en la obra de Piglia. La intertextualidad es una de las voces más importantes de la obra de Piglia, a través de la cual él, como individuo, es capaz de formular preguntas que son en sí mismas respuestas.

Bibliografie

Primární:

Piglia, R. (2013a). *Respiración artificial*. Debolsillo.

Piglia, R. (2014). *Umělé dýchání*. Paseka.

Sekundární:

Bachtin, M. M., Honzík, J., & Parolek, R. (1971). *Dostojevskij umělec: K poetice prózy*.
Československý spisovatel.

Berg, E. (2003). *Ricardo Piglia, un narrador de historias clandestinas*. Mar del Plata, Estanislao
Balder.

Bílek, P. A., & Červenka, M. (2003). *Hledání jazyka interpretace: K modernímu prozaickému
textu*. Host.

Borges, J. L. (2006). *El libro de arena*. Ediciones Destino.

Cobo, R. F. (2017). Los diarios de Ricardo Piglia: Una lectura en busca de la experiencia
perdida. *Castilla (Valladolid, Spain: 2009)*, 8(8), 62–96.

<https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.62-9> [viděno 4.10 2023].

Cobo, R. F. (2021). Ricardo Piglia en los libros punto de vista. Un análisis de la crítica para
comprender la ficción. *Revista Chilena de Literatura*, 104, 523–546. Dostupné z:

<https://www.jstor.org/stable/48663030> [viděno 24.2 2024].

Corral, R., Verani, H.J., & Zubieta, A.M. (2000). *Norte y sur: La narrativa rioplatense desde
México*. El Colegio de México. Dostupné z:

https://muse.jhu.edu/pub/320/oa_monograph/chapter/2587584 [viděno 28.1 2024].

Čmejrková, S., & Hoffmannová, J. (2012). Intertextualita, polyfonie, heteroglosie:

Úvodem. *Slovo a slovesnost*, 73(4), 245–252. Dostupné z:

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=58526> [viděno 15.9 2023].

De Grandis, R. (1993). La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*. *Revista
canadiense de estudios hispánicos*, 17(2), 259–269. Dostupné z:

<https://www.jstor.org/stable/27763010> [viděno 23.2 2024].

de la Torre, O. (2005). ¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.
Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 29.

Dostupné z: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html> [viděno 11.3
2024].

- Fernández Cobo, R. (2015). Ricardo Piglia: El lector de la tribu. *Tejuelo (Trujillo)*, 21(1), 117–136. Dostupné z: <https://tejuelo.unex.es/tejuelo/article/view/1639> [viděno 4.12 2023].
- Fornet, J. (1994). “Homenaje a Roberto Arlt” o la literatura como plagio. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42(1), 115–141. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40299650> [viděno 2.12 2023].
- Fornet, J. (2000). *El escritor y la tradición en la obra de Ricardo Piglia*. [Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México]. Biblioteca Daniel Cosío Villegas. Dostupné z: <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/0r9674077?locale=es> [viděno 15.12 2023].
- Gallo, M. (1987). In-trascendencia textual en Respiración artificial de Ricardo Piglia. *Nueva revista de filología hispánica*, 35(2), 819–834. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v35i2.658> [viděno 27.2 2024].
- García, N. (2021). Piglia y Mansilla: Políticas de la cita. *Perífrasis*, 12(24), 50–68. <https://doi.org/10.25025/perifrasis202112.24.03> [viděno 10.12 2023].
- Genette, G. (1997) *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press.
- Geraghty, N. H. D. (2021). Becoming Menard? Geopolitical readings and the authorial subject in Ricardo Piglia, *Romance Studies*, 39:2-3, 156–174, [10.1080/02639904.2021.1956213](https://doi.org/10.1080/02639904.2021.1956213) [viděno 13.2 2024].
- Gobbo, M. (2004). Autobiografía de un estilo. In Adriana Rodríguez Pérsico (Ed.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. (s. 41–54). Instituto internacional de literatura iberoamericana.
- González Rúa, J. D. (2018). Juegos intertextuales en “Respiración artificial” de Ricardo Piglia. *Revista Ciencias y Humanidades*, 6(6), 37–50. Dostupné z: <https://revistacienciasyhumanidades.com/ojs/index.php/ojs/article/view/155/133> [viděno 12.2 2024].
- Homoláč, J., & Macurová, A. (1996). *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Karolinum.
- Kristeva, J., & Fulka, J. (1999). *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Sofis.
- Kundera, M. (2014). *Slova, pojmy, situace* (Vyd. tohoto souboru 1., dotisk (2014)). Atlantis.
- Kundera, M., Mysliveček, B., & Uhdeová, J. (2005). *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Atlantis.

- Mccracken, E. (1991). Metaplagiarism and the critic's role as detective: Ricardo Piglia's reinvention of Roberto Arlt. *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 106(5), 1071–1082. <https://doi.org/10.2307/462680> [viděno 5.12 2023].
- Páez, C. A. (2013). Renzi, Maggi, Tardewski: (Des)encuentros de la literatura, la historia y la filosofía en torno al concepto de verdad en Respiración artificial, de Ricardo Piglia. *Kipus (Quito, Ecuador)*, 33(33), 65–180. Dostupné z: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/renzi-maggi-tardewski-des-encuentros-de-la/docview/1640765733/se-2> [viděno 21.2 2024].
- Pavlivic, P. (2007). La intertextualidad moderna y la posmoderna. *Versión*, 18, 87–113. Dostupné z: <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/279/278> [viděno 9.9 2023].
- Piglia, R. (2013c). *Crítica y ficción*. Debolsillo.
- Piglia, R. (2013b). *El camino de Ida*. Anagrama.
- Piglia, R. (1999). *Formas breves*. Temas Grupo Editorial.
- Piglia, R. (2008, 19. dubna). *La lengua de los desposeídos*. La Nación. Dostupné z: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-lengua-de-los-desposeidos-nid1004590/>. [viděno 12.12 2023].
- Piglia, R. (2021). Ricardo Piglia: El plagio es la forma más ingenua de admiración literaria. *Entrevistas*. Dostupné z: <https://piglia.pubpub.org/pub/qguytn3q> [viděno 2.12 2023].
- Piglia, R., Fornet, J., & Pérsico, A. R. (c2004). *Ricardo Piglia: Una poética sin límites*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Piglia, R. (2021). *Za Idou*. Host.
- Pons, M. C. (1994). Más allá de las fronteras del lenguaje: Una historia alternativa en 'Respiración artificial' de Ricardo Piglia. *INTI*, 39, 153–173. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/23285749> [viděno 9.2 2024].
- Quintana, I. A. (2004). Experiencia, historia y literatura en Respiración artificial. In Adriana Rodríguez Pérsico (Ed.), *Ricardo Piglia: Una poética sin límites*. (s. 161–175). Instituto internacional de literatura iberoamericana.
- Sánchez Fernández, J.A. (2013). Piglia y Kafka (Respiración artificial). In Concepción Reverte Bernal (Ed.), *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana* (s. 1007–1023). Verbum.
- Torres Perdigon, A. (2012). Ricardo Piglia y Roberto Bolaño: Tradición y narratividad. *Perífrasis*, 3(6), 23–41. <https://doi.org/10.25025/perifrasis20123602> [viděno 6.12 2023].

Worton, M., & Still, J. (1993). *Intertextuality: Theories and practices*. Manchester University Press.

Young, R. (1981). *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Routledge & Kegan Paul.