

# Linda Hutcheonová

## Narcistní narativ

### Paradox metafikce

(Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox, 1980)

Studie kanadské teoretičky analyzující textové postupy metafikcionální<sup>1</sup> prózy je jedním z prvních a dodnes klíčových příspěvků k výzkumu literárních projevů postmodernismu.

<sup>1</sup> Pro překlad adjektiva charakterizujícího sebereflektivní literární texty (*metafictional*) volíme ekvivalent metafikcionální, který odpovídá současnému dělení textů na fikcionální (konstruující fikční světy) a faktuální (popisující námi obývaný aktuální svět). Ve výkladu povahy fikčního světa, a tedy referentů fikcionálního textu (připomeňme, že vznik práce předchází kodifikujícím textům teorie fikčních světů) autorka pracuje s adjektivem *fictive*, a to i tam, kde se do hry dostává nejen významová opozice skutečný–stvořený,

V Úvodu (1–16) autorka nastoluje ústřední pojmy a shrnuje dosavadní přístup literární kritiky k metafikcionální literatuře. Definuje ji jako typ prózy, která obsahuje komentář své vlastní narativní a/nebo jazykové povahy. Upozorňuje, že termín narcistní (*narcissistic*; a stejně tak další jeho varianty jako *self-informing*, *self-reflective*, *self-reflexive*, *auto-referential*, *auto-representational*) chápe jako deskriptivní (nikoli hodnotící), a prostý psychologických konotací. Termín postmoderní, který se v souvislosti s tímto typem prózy ujal v 70. letech,<sup>2</sup> považuje za limitovaný, a to jednak kulturně (svázaný s evropským a severoamerickým kontextem), jednak časově (naznačuje, že se jedná o jistou literární reakci na modernismus). Autorka odmítá názor, že metafikce narušuje vztah mezi uměleckým dílem a životem; jde podle ní pouze o jinou realizaci této vazby, a sice na úrovni procesu vyprávění (*storytelling*) namísto toho, aby se uskutečňovala jen na úrovni jeho produktu, vyprávěného příběhu (*the story told*). Tato změna se zásadně promítá do aktivní role čtenáře při recepci díla. Zatímco její předchůdce ve výzkumu (James Sloan Allen, Gerald Graff, Ihab Hassan ad.) zajímaly vnější příčiny rozmachu metafikcionálních textů v literatuře 20. století, autorka se chce zaměřit na analýzu textových projevů sebereflexivitu a jejich dopad na čtenáře, a to s metodologickou oporou Saussurova strukturalismu a → Iserovy hermeneutiky (6). Na půdorysu alegoricko-ironické interpretace Ovidiova mýtu o Narcisovi objasňuje Hutcheonová povahu metafikce a sebereflexe. Podle jejího názoru nejsou projevem úpadku románu, ale potencialitou románu v celé historii žánru (Cervantesův *Don Quijote*, Diderotův *Jakub Fatalista*, *Tristram Shandy* Laurence Sterna, Gidova záliba v technice *mise en abyme* ap.). Důležitou vývojovou úlohu přitom sehrál tzv. *Künstlerroman* tematizující umělcovo dozrávání,

v němž „jednota děje je nahrazována jednotou umělce osobnosti“ a „interpretace se stává imanentní součástí díla“ (12). Původ důrazu na komunikační funkci textu zase Hutcheonová nachází v rané deníkové literatuře a v epistolárních románech, jejichž autoři se snaží upoutat čtenářovu pozornost k procesu psaní stejně jako k líčeným událostem.

V 1. kap. Mody a formy narativního narcismu. Úvod do typologie (17–35) se autorka zprvu zabývá otázkou jazykové povahy literárního díla a jeho vztahem k realitě a srovnává z tohoto pohledu „klasičtý“ realistický román, vzbuzující iluzi řádu, a „moderní, nejednoznačné romány s otevřeným koncem“ (19). Moderní existenciální romány se subjektivní perspektivou a introspektivně zaměřená sebereflexivní fikce podle ní sdílejí odmítnutí literární iluzivnosti. Odhazením tvorby fikčního světa skrze jazyk přenášejí narcistní narativy tento proces do sdíleného potěšení z četby (20). Svoji typologii narcistní prózy Hutcheonová vymezuje vůči systému Jeana Ricardoua,<sup>3</sup> který na základě vztahu mezi fikcí (co se říká) a narací (jak se to říká) rozlišuje čtyři základní typy sebereflexivity (*auto-representation*), a to dva typy vertikální, vyjadřující vztah mezi fikcí a narací: 1) fikce ovládá narací, převahu má referenční funkce textu; 2) narace ovládá fikci a manifestuje tak její tvořenost; a dva typy horizontální, které se realizují pouze na jedné úrovni, a to buď 1) na rovině fikce (zvl. uplatněním principu *mise en abyme*), nebo 2) na rovině narace (21–22). Negativum tohoto systému vidí autorka v nedostatečném rozlišení mezi diegetickou a jazykovou sebereflexivitou. Navrhuje vlastní typologii, diferencující primárně mezi texty diegeticky sebereflexivními, tj. poukazujícími k vlastním narativním procesům, a jazykově sebereflexivními, demonstrujícími možnosti a hranice svého jazyka. V rámci těchto dvou typů dále vyděluje dvě formy literárního narcismu: zjevnou (*overt*) a skrytou (*covert*). O zjevné formě narcismu lze hovořit tam, kde je sebereflexivita (*self-reflection*), resp. sebe-uvědomění (*self-consciousness*), v textu tematizována, případně alegorizována na úrovni fikce. Ve skryté formě je sebereflexivita promítnuta do struktury textu (23). Dále se Hutcheonová zabývá otázkou, jak se moderní metafikce liší od starších realistických textů, v nichž lze nalézt prvky sebereflexivity. Rozdíl spatřuje v roli, která je přidělena čtenáři: zatímco u dřívějších textů sebereflexivní zájem směřoval k autorovi a k románu samotnému, k procesu psaní, v obou narcistních formách se tento zájem rozšiřuje také o proces textové aktualizace, čtení. Metafikce v žádném okamžiku neztrácí ze zřetele skutečnost, že mimo proces čtení neexistuje: psaní se proto uskutečňuje jako zrcadlový (tj. obrácený) proces čtení. Čtenář je, ať už explicitně, nebo implicitně, veden k tomu,

ale i pravdivý–smyšlený. S ohledem na tuto specifickou volíme proto nejbližší překladovou alternativu fiktivní, přestože ve většině případů by kontextovému významu i současnému úzu lépe odpovídal ekvivalent fikční.

**2** John Barth v proslulu k Modern Language Association v prosinci 1979 a následném článku *The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction*, *Atlantic* 1980, č. 1, s. 65–71.

**3** J. Ricardou, *La Population des miroirs*, *Poétique* 1975, č. 22, s. 212.

aby přijal svůj díl odpovědnosti za text, tj. za svět, který ve svých představách utváří z jazykových referentů fikce (27–28).

Ve 2. kap. Proces a produkt. Význam metafikce pro teorii románu jako mimetického žánru (36–47) se autorka věnuje vývoji významu pojmu *mimésis* a konstatuje, že literární věda zůstává pozadu za žánrovým vývojem románu, považuje-li „klasický realistický román“ za normu žánru, nikoli pouze za jedno období jeho vývoje (40). Pojem *mimésis* se jí jeví jako účelný, zahrnuje-li v aristotelovském duchu *diegésis* jako svou součást: právě metafikce totiž viditelně činí z *diegésis* (narativního procesu) součást *mimésis*; není tedy třeba měnit badatelský pohled na literární dílo, nýbrž jej opětovně rozšířit. V otázce pravdivosti literárního díla v jeho vztahu k realitě se autorka dovolává → Romana Ingardena, který navrhoval náhradu neutrálnějším termínem *validita*, vystihujícím jak vnitřní soudržnost světa díla, tak jeho ontologickou autonomii (42). Literární dílo neodvozuje svou pravdivost od vnějšího světa; jinak řečeno, díla označovaná jako realistická jsou stejně uměle stvořenými světy jako jiná. Širší pojetí *mimésis* by podle Hutcheonové umožnilo zahrnout do spektra imitovaných objektů také problém psaní a čtení (45); vybudování konceptu „*mimésis* procesu“ (47) považuje vedle podnětů recepční estetiky za možnost, jak může literární věda reagovat na skutečnost, že teorie románu postupně omezila *mimésis* pouze na produkt samotný.

V následujících dvou kapitolách se Hutcheonová věnuje zjevným formám narcistních textů *diegetického* typu (*overt diegetic narcissism*). 3. kap. Tematizace narativního umění. Parodie, alegorie a *mise en abyme* (48–56) se zabývá třemi postupy typickými pro tento typ. Parodie, jež podle formalistické definice vychází z principu zviditelnění neadekvátnosti určité literární konvence, nejen demaskuje nefunkční systém, ale nezbytně také vede ke kreaci nových forem, které tradiční postupy aktualizují: odvrací se od normy, současně ji však v podtextu obsahuje. Hutcheonová ukazuje, že oblíbený prostředek tradičního románu 19. století, tzv. autorské vyprávění, je potenciálně velmi vhodným prostředkem metafikce (51), v níž je transformován do vypravěčského hlasu, který jako zprostředkující instance mezi románem a čtenářem podává pravidla vytváření fikce jako téma metafikcionálního vyprávění. Přitom jsou odhalovány literární konvence jednotlivých žánrů či tradičního realismu: pravděpodobnost, dialog, reálnost či konkrétnost. Další možností zjevné *diegetické* sebereflexivity je zaměření pozornosti vyprávění na proces tvorby. Účelem tematizace způsobu vyprávění ve zjevně narcistním vyprávění *diegetického* typu je především vyprovokovat čtenáře k aktivnější účasti na vyprávěcím procesu (53). Dalšími formami

tematizace jsou vedle parodie princip *mise en abyme* a alegorie. Ve výkladu a typologizaci *mise en abyme* se autorka opírá o práci Jeana Ricardoua *Le Nouveau roman* (1973) a *Le Récit spéculaire* (1977) Luciena Dällenbacha (55–56).

4. kap. Osvobození lští. *Francouzova milenka* (57–70) se Hutcheonová věnuje analýze projevů a funkce narcismu ve Fowlesově románu, jehož hlavním tématem je podle ní získání svobody prostřednictvím fikce. Hlavní postava románu Sára představuje podle jejího názoru alegorii svobody vypravěče-autora: stejně jako Sára vede (či manipuluje) v příběhu, který odmítá lásku jako vlastnický vztah, ke svobodnému uvažování svůj protějšek, Charlese, směřuje vypravěč metafikcionálního textu svého čtenáře k pochopení tvorby fikce jako aktu svobody.

5. kap. Aktualizace narativních struktur. Detektivní zápletka, fantasy, hra a erotika (71–86) je věnována skrytě narcistnímu narativnímu modelu diegetického typu, v němž pravidla, na jejichž základě je text vystavěn, nejsou v samotném vyprávění tematizována, autor však automaticky předpokládá, že jsou čtenáři známa. Taková konvenční schémata představují zvl. detektivka, fantasy, hra a erotika. Ačkoli je struktura detektivního příběhu využitelná i ve zjevně narcistních narativních dílech, pro skrytě narcistní typ textu ji předurčují především tři vlastnosti: sebevědomění, silné žánrové konvence a důraz kladený na hermeneutický charakter čtení (71–76). Žánr fantasy je z hlediska metafikce atraktivní primárně proto, že literární svět, který buduje, je zjevně smyšlený, čas a prostor fantasy literatury namnoze nekorespondují se čtenářovou zkušeností; stvořený svět je však stejně autonomní jako svět reálný: pravidla, která v něm vládou, se mohou lišit od pravidel empirického světa, musí však být stejně nezrušitelná (76–82). Využíváním modelu hry (např. karetní, šachů, sportu ap.) „metafikce připoutává pozornost k volné kreativní aktivitě (jako ve fantasy) v rámci samovolně se vyvíjejících pravidel, což je aktivita analogická čtení fikce obecně“ (82): to znamená, že čtenář buď musí porozumět jejímu kódu, nebo není schopen svět fikce rozehrát (82–85). Příležitostně je jako aktualizovaná struktura narcistního textu využívána erotická či sexuální metafora (85–86). Stejně jako je fikce a její psaní mezním či jediným zbývajícím způsobem připoutání objektu vášně k jejímu nositeli (např. v Nabokovově *Lolité*), stává se čtení aktem přivlastnění. Vztah čtenáře a metafikce je totiž podle Hutcheonové vždy „erotický“ (86): čtenář je textovými strategiemi „sváděn“ k osvojení fikce skrze imaginaci.

6. kap. Jazyk fikce. Vytváření heterokosmu z fiktivních referentů (87–103) se zabývá jazykem literárního díla. Zatímco jazyk poezie je — i díky vlivu symbolismu a nové kritiky — obecně

vnímán jako autonomní a intranzitivní, prozaické vyprávění sugeruje představu, že referenty, k nimž jazyk díla odkazuje, jsou skutečné, resp. nacházejí se v empirickém světě. Autorka však zdůrazňuje, že autonomie literárního díla je založena už v jeho jazykové vrstvě: přestože jazykový znak literárního textu může být shodný s jazykovým znakem běžného sdělení, jejich referenty mají zásadně jinou povahu. Jako odrazový můstek Hutcheonová používá systém Georgese Lavise<sup>4</sup> (93), který na základě Saussurovy definice reference rozlišil na úrovni *langue* referenty „skutečné“, jež mohou být fyzické (stůl) nebo nefyzické (čest), a fiktivní, které opět mohou být fyzické (jednorozec) nebo nefyzické (všudypřítomnost), přičemž na této úrovni jsou fiktivní referenty neskutečné proto, že neexistují v empirickém světě. Na rovině *parole* mohou být rovněž referenty skutečné, jako v obvyklých promluvách, a referenty fiktivní; ty jsou však fiktivní proto, že jsou falešné (lživé), nebo proto, že jejich objekty jsou věci vymyšlené (*imagined*). Naproti tomu „v literárním textu pro čtenáře nejsou žádné referenty skutečné: všechny jsou fiktivní,“ konstatuje Hutcheonová. „Čtenář tento fakt akceptuje, jakmile akceptuje skutečnost, že to, co čte, je vymyšlený konstrukt. Zda autor měl, či neměl na mysli reálné referenty, nelze nikdy jednoznačně rozhodnout“ (94). Pro povahu čtenářského zážitku je podstatné, zda čtenář vnímá referenty jako skutečné, nebo fiktivní — pokud někdo čte literární text kvůli „pravdě“, pak jej čte jako text neliterární. Jakmile si je čtenář vědom či jakmile je explicitně vyrozuměn (jako tomu bývá v metafikcionálním textu), že referenty textu jsou fiktivní, text do jisté míry získává všeobecnou platnost, stejně jako estetickou čistotu spojovanou obecně pouze s poezií. — Jazyk tedy umožňuje stvořit literární dílo; na druhé straně má přirozeně své limity, které se právě stávají tématem zjevné formy jazykového narcismu; tematizaci hranic jazykového vyjádření nacházíme podle autorky např. v Joyceově *Odysseovi*, ale také už v *Donu Quijotovi* nebo *Paní Bovaryové*. Pokud moderní metafikce přináší v této oblasti něco nového, pak je to opět aktivní angažmá požadované textem po čtenáři. Hutcheonová vymezuje tři způsoby, jimiž text může upozorňovat na svou jazykovou povahu (100–101): parodováním určitého stylu, zdůrazňováním své psané či tištěné (tedy materiální) podoby, své „textovosti“, a konečně tematizací hry se slovy, která čtenářovu pozornost připoutává k faktu, že text je ze slov stvořen.

4 G. Lavis, Le Texte littéraire, le référent, le réel, le vrai, *Cahiers d'analyse textuelle* 1971, č. 13, s. 7–22.

7. kap. Téma jazykové identity. *La Macchina Mondiale* (104–117) analyzuje román italského romanopisce Paola Volponiho, který je podle autorky ideální ukázkou zjevně jazykově narcistního díla, využívajícího všech postupů zmíněných v předchozí kap.,

a současně podvrací zakořeněný názor, že využití těchto postupů je vyhrazeno tzv. francouzskému novému románu.

8. kap. Generativní hra se slovy. Krajní meze románového žánru (118–137) se zabývá skrytou formou jazykové sebereflexivity a jejími mezními realizacemi v románu. Zatímco zjevně jazykově sebereflexivní text přitahuje čtenářovu pozornost k faktu, že čte slova, ve skryté podobě je tematizace procesu nahrazena jeho aktualizací. Čtení se tak maximálně přibližuje psaní jakožto aktivní, kreativní práci s jazykem. Imanentní jazykové struktury přitom musí být na jedné straně rozpoznatelné, na druhé straně však nesmí být natolik zjevné, aby se čtenář namísto aktivní práce s jazykem pouze neobdivoval vynalézavosti předložených verbálních konstrukcí. Jazyková sebereflexivita nebo sebe-generativita textu jsou formy, jimiž text vzdoruje hladkému čtení: pozornost čtenáře je přesouvána k sémantické, syntaktické a často i fonetické textuře slov. Výraznou jazykovou sebereflexivitu nachází autorka ve francouzském novém románu, pro jehož představitele J. Ricardoua jsou slova nikoli znaky (jako pro Alaina Robbe-Grilleta), ale „zvuky, písmena, slabiky, materiál, s nímž může autor i čtenář manipulovat“ (120). Ricardouovo teoretické zázemí souvisí s působením skupiny literátů a teoretiků Tel Quel, k níž autor v počátcích patřil. Podstatná část kap. je věnována analýze názorů a vlivu tohoto uskupení (124–129) a italské skupiny Gruppo 63 vystupující z podobných pozic (130–134); autorka je srovnává v závěru kap. (134–137).

Poslední, 9. kap. Kompozitní identita. Čtenář, autor, kritik (138–152) se zabývá rolí čtenáře při recepci textu. Autorka upozorňuje, že zatímco dosud výraz čtenář užívala v obecném smyslu, v této kap. čtenáře sebereflexivní fikce chápe jako adresáta, tj. příjemce na úrovni textu (Princeův *narratee* či → Genettův *narrataire*), který je jeho implicitní funkcí. Každý, kdo otevře román, je konfrontován s určitou narativní situací a začne si o kódu románu vytvářet jistá očekávání. Zjevně narcistní texty tento skutek činí vědomým, integrují čtenáře do textu, učí jej, jak s textem zacházet. Ve skrytě narcistním textu se mu tohoto poučení dostává prostřednictvím narušování pohodlných zvyklostí souvisejících s aktem čtení. Zneklidněný čtenář je nucen přezkoumat své pojetí umění i životních hodnot, často musí v průběhu recepcce revidovat své chápání přečteného tolikrát, že si klade otázku, zda je pochopení vůbec možné. Tímto způsobem se osvobozuje nejen od empirických, ale i zvykově přednastavených vzorců myšlení a imaginace. Čtenář tedy konstruuje text; prochází stejně pracovním procesem dešifrování sdělení, jakým prošel autor při jeho šifrování (144); proces čtení je aktivní, kreativní činnost, která se přibližuje samotnému psaní. Sebereflexivní texty obsahují také

svou vlastní kritickou analýzu; čtenář se stejně jako autor stává posuzovatelem textu: „aniž by se vůči textu vzdal amatérského postoje já—ty, čtenář k němu také zaujímá distancovaný vztah já—to“ (144), obrazně řečeno stojí před i za zrcadlem. Čtení narcistního textu předpokládá často čtení opakované, revidující, při němž si čtenář v mysli postupně sestavuje význam a systém textu. „Dílo je jak objekt, tak proces,“ konstatuje autorka (144). K pochopení vícečetné role čtenáře metafikcionálního textu (čtenáře-spoluautora-kritika) mohou podle ní částečně přispět přístupy opřené o psychoanalýzu (Norman Holland, Frederick Crews) a teorie zaměřené na proces čtení (→ Pouletova fenomenologie čtení, Ingardenův koncept konkretizace, v němž autorka nachází styčné body se svou teorií fiktivních referentů nastíněnou v 6. kap., a Ingardenem inspirovaný koncept Wolfganga Isera). Ani jeden z těchto teoretických konceptů však není beze zbytku aplikovatelný na narcistní prózu, neboť každý pomíjí některý z jejích určujících atributů. → Boothova *Rétorika prózy* (1961) však zohledňuje jak zájem o techniku vyprávění, tak hledisko reakce čtenáře (149); takový pragmatisko-rétorický přístup by podle Hutcheonové umožnil současně respektovat ontologickou nezávislost románového světa a přihlížet přitom (prostřednictvím čtenáře) k vazbě umění se životem, kterou mimésis (a to i mimésis procesu) vyžaduje (150).

V posledním oddíle Závěr a spekulace (153–162) autorka shrnuje svůj návrh typologie metafikcionálních textů ve schématu (154) a znovu konstatuje, že moderní metafikce není produktem zlomu nebo zrušení románové tradice, ale spíše pokračováním latentních narcistních sklonů žánru. Primární rozdíl mezi sebe-uvědoměním románů Gidových či Huxleyových a moderní sebereflexivitou u Fowlese nebo Ricardoua podle ní spočívá v rozšířených možnostech mimetického kontaktu mezi uměním a životem skrze zdůraznění čtení. Podle autorky tak metafikcionální texty svou snahou aktivizovat a osvobodit čtenáře mohou směřovat i za hranice textu, ke snaze změnit (ve smyslu osvobodit) způsob čtenářova uvažování obecně, např. politicky; tuto svou tezi dokládá interpretací románů dvou kanadských autorů, Huberta Aquina a Leonarda Cohena.

Studie *Narcistní narativ. Paradox metafikce* je koncipována jako svého druhu obrana metafikcionální prózy, o níž lze od 70. let hovořit jako o samostatném literárním proudu. Podložím i přínosem práce je analýza textových projevů sebereflexivity směřující k typologii metafikcionální prózy a také širší metodologické zázemí badatelky poučené jednak strukturalismem a fenomenologií, jednak recepční estetikou či feminismem. Autorka se snaží

tato východiska kombinovat, ba syntetizovat jak v teoretických úvahách, tak v dílčích analýzách. Literární dílo podle Hutcheonové vzniká až v koexistenci autorových představ vložených do textu s čtenářovou kreativní konkretizací. Metafikcionální paradox vyznačený v titulu studie pak podle ní spočívá v napětí mezi dvěma protichůdnými požadavky, které sebereflexivní text na čtenáře klade: mezi nutností přizpůsobit se striktním a často nezvyklým pravidlům vnitřního fungování textu na jedné straně a požadavkem na odvahu a kreativitu umožňující text svobodně dotvářet na straně druhé. Narcistní metafikce je pro autorku v tomto smyslu realističtější než to, co bývá označováno jako realistický román: ten podle ní pouze vzbuzuje iluzi reality, zatímco metafikce zachycením procesu díla nabízí čtenáři bezprostřední účast na tvorbě.

Studie Lindy Hutcheonové je jednou z prvních soustavných prací, jež usilují o poznání vnitřní povahy a utřídění postmoderních literárních postupů; k jejím nesporným kvalitám patří vedle autorčiny schopnosti sdružovat v návaznosti na charakter pojednávaného materiálu různorodé teoretické podněty (Jean Ricardou, Robert Scholes, Frank Kermode, → Hans Robert Jauss, Roman Ingarden, Wolfgang Iser, → Umberto Eco, → Northrop Frye) při zachování metodologické transparency také fakt, že předmětem subtilní textové analýzy je poměrně široké (a tudíž kulturně rozrůzněné) spektrum literárních děl.

## Vydání

*Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox, Waterloo (Ont) 1980* (z tohoto vyd. citováno) 2006, 2012; London – New York 1984, 1991.

## Literatura

C. Snider, recenze, *Modern Fiction Studies* 1981–1982, č. 4, s. 765–767. J. Levine, recenze, *Canadian Literature* 1983, č. 99, s. 121–124. A. C. Pugh, recenze, *Poetics Today* 1986, č. 3, s. 577–580.

## Linda Hutcheonová (1947)

Kanadská literární teoretička. Do diskusí o povaze postmodernismu vnesla vedle pokusu o typologizaci příznačných strategií postmoderního vyprávění termín *historiographic metafiction*; vedle metafikce se věnovala fenoménu parodie a ironie. Od r. 1988 působí na katedře anglické literatury a v centru pro srovnávací



literaturu University of Toronto. V r. 1999 byla zvolena prezidentkou Modern Language Association. O jejích multidisciplinárních, resp. intermediálních zájmech svědčí několik knižních studií věnovaných opeře a monografie zabývající se soustavně problematikou adaptace. Další díla: *Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (1985), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988), *The Politics of Postmodernism* (1989), *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (1994), *Opera. The Art of Dying* (2004, s M. Hutcheonem), *A Theory of Adaptation* (2006).

### České překlady

Stati: Co se děje při adaptaci, *Illuminace* 2010, č. 1, s. 23–59.  
Slovensky též: Stati: Nový pohľad na národný model, *Slovenská literatúra* 2004, č. 3, s. 204–235.

/ap/