

Články

TEORIE INTERTEXTU A LITERÁRNÍ  
KONTEXTY FILMU  
II.

Petr Málek

V souvislosti s pokusy aplikovat Genettovu kategorii hypertextovosti ve filmové teorii jsme se jen letmo dotkli otázky filmového přepisu. Adaptace tvoří přirozeně zcela samostatný problém, kterým se v celé jeho šíři na tomto místě zabývat nemůžeme. Soustředíme se proto jen na některé dílčí otázky: jaký typ mezitextových vztahů představuje filmový přepis, tj. jaké místo zaujímá v systému transtextových relací a jaký je jeho poměr k námi sledované kategorii intertextovosti.

Především zásluhou polské teoretičky Maryly Hopfingerové se v oblasti teorie filmových adaptací ujal Jakobsonův termín **intersémiotický překlad** (intersemiotic transmutation), označující interpretaci verbálních znaků pomocí znaků neverbálních znakových systémů.<sup>1)</sup> Hopfingerová, na rozdíl od lingvisty Jakobsona, beroucího pochopitelně za své východisko slovo, definuje intersémiotický překlad šířeji a obecněji: rozumí jím „přeložení významů z komunikátu zformovaného v jednom sémiotickém systému takovým způsobem, abychom výběrem odpovídajících znaků z jiného znakového systému a jejich kombinací získali komunikát, jehož významy budou **shodné** [podtrhl P. M.] s významy komunikátu překládaného.“<sup>2)</sup> Současně je ovšem intersémiotický překlad v důsledku rozdílnosti znaků obou systémů, a tedy jejich nutného překódování, vždy **neúplný** a **částečný**. Filmová adaptace literárního díla jako intersémiotický překlad je pak podle autorky **vždy specifickým a jedinečným** přečtením, interpretací literární předlohy. Se zřetelem k intersémiotickému překladu vyděluje Hopfingerová tři plány literárního díla: 1. nepřeložitelný plán materiálový (budulcowy); 2. částečně přeložitelný plán materiálově-významový (budulcowo-znaczeniowy); 3. v zásadě přeložitelný plán významově-kulturní (znaczeniowo-kulturowy). Hopfingerová počítá tedy s existencí kulturních významů (znaczenia kulturowe), jež se dají – jelikož jsou s materiálem svázány pouze nepřímo a zprostředkovaně – „vyslovit“ v různých sémiotických systémech a jsou navzájem přeložitelné.<sup>3)</sup>

- 
- 1) Jakobsonova klasifikace vyděluje ještě překlad intralingvální (vnitřnějazykový) a interlingvální (z jednoho přirozeného jazyka do druhého). Srov.: Maryla Hopfinger, *Film i literatura: uwarunkowanie techniczne przekładu intersemiotycznego*. In: *Sztuka – technika – film*. Ed. A. Kumor, D. Palczewska, Warszawa 1970, s. 159 – 182. – Táž, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974.
  - 2) Táž, *Adaptacje filmowe...*, s. 21.
  - 3) Tamtéž, s. 82.

Koncepce M. Hopfingerové však nebyla přijata bez výhrad. A. Helmanová<sup>4)</sup> odmítla důrazně aspirace na univerzálnost tohoto modelu s poukazem na historickou podmíněnost a proměnlivost způsobů adaptování, jež jsou ve značné míře závislé na objektivních faktorech, tj. zejména na repertoáru technických prostředků, které má filmový tvůrce v dané době k dispozici. Především však nastolila otázku, zda je adaptace – chápáná jako intersémiotický překlad nebo jeho výsledek – vůbec možná. Jestliže Hopfingerová je ochotna uvažovat o částečné přeložitelnosti na rovině materiálově-významové a potenciálně plné adekvaci na rovině smyslu, pak pro Helmanovou je nepřeložitelnost na rovině materiálové dostatečným důvodem pro to, aby možnost intersémiotického překladu kategoricky vyloučila. Přesvědčení o vzájemné nepřeložitelnosti umění formuluje zcela jednoznačně: „Román nemůže být přeložen na film, verš na sochu, symfonie na divadlo.“<sup>5)</sup> Helmanová zastává tradiční názor, že o překladu *sensu stricto* můžeme uvažovat pouze v případě překladu inter/intra/lingválního. Na podporu svého tvrzení připomíná, že nikdo např. nezakládá adaptační vazby (a neuvažuje o intersémiotickém překladu) v souvislosti s Preludiem podle Faunova odpoledne, tj. mezi stejnojmennou básní Stéphana Mallarméa a symfonickou básní Clauda Debussyho. „Všechna umění,“ uzavírá Helmanová, „svobodně sahají do společného zdroje: bible, mýtu, tradice historické i literární, archetypů kultury apod. Pouze film jako by dělá co si jiného: adaptuje, což by mělo svědčit o tom, že jeho autonomní prostředky jsou pro realizaci daného tématu, motivu či látky nedostačující a je nezbytná protéza v podobě »kostry« jiného umění.“<sup>6)</sup> Helmanová tu celý problém formuluje poněkud zjednodušeně. Nedostatečně například přihlíží k nesouměřitelnosti materiálu literatury vzhledem k „asémantické“ hudbě a statickému malířství a dostatečně nereflexuje skutečnost (i když ji v zásadě připouští), že film a literatura přes různost materiálu operují obdobnými „prostředky“ (fabule, postava, představený čas a prostor; způsob výstavby tematické roviny je u obou v mnoha rysech analogický) a že tedy mezi literární předlohou a filmovým přepisem existuje určitá specifická vazba. Nicméně adaptace v jejím modelu ztrácí své výsadní postavení a je *implicite* včleněna do kontextu dalších vztahů mezi literaturou a filmem a relací mezi odlišnými uměními vůbec.

Vraťme se ještě jednou k modelu M. Hopfingerové. I ona si je přirozeně vědoma jisté výlučnosti a odlišnosti intersémiotického překladu ve vztahu k tradičnímu překladu inter/intra/lingválnímu. Opírajíc se o pojetí přeložitelnosti (translatability, Übersetzbarkeit) jako kategorie stupňovité – pojetí v zásadě akceptovatelné a akceptované –, uvažuje, jak jsme se již zmínili, o intersémiotickém překladu jako o překladu **specifickém**, představujícím originální „přečtení“, interpretaci literárního díla. Neboť, jak dodává, je třeba nezapomínat na to, že „mnohovýznamovost jazykových struktur obecně, a struktur literárních zvláště, vytváří možnost různých překladů.“<sup>7)</sup> Tak tomu jistě je, ale zároveň nelze zapomínat na to, že intersémiotický překlad – i při vši své specifičnosti – zůstává stále ještě překladem, a lze tedy předpokládat, že i zde „cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které ne-

4) Alicja Helmanová se s koncepcí Hopfingerové kriticky vyrovnává především ve studiích: *Modele adaptacji filmowej*. „Kino“ 14, 1979, č. 6, s. 28 – 30; *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*. „Kino“ 19, 1985, č. 4, s. 17 – 21.

5) Táž, *Adaptacje filmowe...*, s. 17.

6) Táž, *Modele adaptacji...*, s. 29.

7) M. Hopfinger, c. d., s. 81.

mělo předchůdce; **cíl překladu je reprodukční**“ (podtrhl P. M.).<sup>8)</sup> Jiří Levý zformuloval tyto nároky v souvislosti s překladem tradičním (tj. interlingválním) a i zde požadavek přesnosti překladu a reprodukční věrnosti vůči originálu vyvolává často protichůdné výklady, a to tím spíše, že je výlučně teoretickým ideálem, kterému ve skutečnosti odpovídají pouze různé stupně přiblížení. Přesto se domníváme, že i v případě překladu intersémiotického nelze nepřihlížet k základnímu vymezení překladu jako činnosti spočívající obecně v hledání takových prostředků v určitém jazyku, které by předávaly informaci obsaženou v překládaném díle a zároveň představovaly ekvivalent jeho prostředků výstavby. A i v případě tzv. překladu volného (free translation, Nachdichtung, frei Übersetzung) se ještě vždy hovoří o předávání smyslu překládaného díla, byť pomocí prostředků přímo neodpovídajících originálu.

Co si však potom počít s filmovými adaptacemi, jejichž smysl je odlišný, často diametrálně, od smyslu originálu? „Co tu bylo přeloženo na co?“ může se ironicky tázat A. Helmanová<sup>9)</sup>, neboť v praxi filmoví tvůrci mnohdy velmi málo dbají toho, že „slovesný text a film se mohou vyznačovat sémantickou totožností základních tematických kontextů (postavy, děj, prostředí) a v návaznosti na to totožností základních aspektů smyslu“.<sup>10)</sup> Model Hopfingerové vymezuje intersémiotický překlad tak široce, že zahrnuje celý bohatý repertoár možností v hranicích určených dvěma krajními variantami – maximálně objektivní a maximálně subjektivní interpretací. Ve shodě s intencí autorky tak pokrývá všechny možné vztahy mezi literárními a filmovými texty od tzv. ekranizace, tj. doslovného převedení divadelního textu na filmové plátno, až po filmy vzniklé „na motivy“. Takové řešení Helmanová oprávněně odmítá, neboť intersémiotický překlad tak přestává být rozlišující kategorií. A pokud by překlad (resp. adaptace) měl být chápán jako kategorie stupňovitá, vnucuje se pak podle Helmanové otázka, na základě jakých kritérií stanovit tu hranici, po kterou budeme ještě hovořit o překladu.

Tento problém určení kritérií vystupuje do popředí zejména tehdy, má-li se intersémiotický překlad vyčlenit jako specifický vztah z kontextu dalších relací mezi uměními. Tak je tomu například v Popovičově pětičlenném schématu situací, kdy literární text vstupuje do vztahu s jinými druhy umění. V tomto schématu je intersémiotický překlad vymezen jako zvláštní typ, pro který je charakteristické, že „neliterární text se překládá, adaptuje nebo parafrázuje do podoby literárního textu, napr. Puškinov Bronzový jazdec; nebo naopak, literární text se překládá nebo adaptuje do iného umeleckého kódu, napr. rozmanité verzie Hamleta“.<sup>11)</sup> Popovič vychází z představy, že ne každé meziznakové navazování je intersémiotickým překladem a zvlášť ještě uvažuje o navazová-

8) Jiří L e v ý, *Umění překladu*. Praha 1963, s. 49 – 51. Pro úplnost je třeba zdůraznit, že J. Levý hovoří o **tvůrčí** reprodukci a rozlišuje překlad jako **dílo** a překlad jako **proces**: „Pracovním postupem tohoto umění je náhrada jednoho jazykového materiálu jiným, a tudíž samostatné vytvoření všech uměleckých prostředků vycházejících z jazyka; v jazykové oblasti, v níž se odehrává, je tedy původně tvůrčí. Překlad jako dílo je umělecká reprodukce, překlad jako proces je původní tvoření, překlad jako umělecký druh je pomezí případ na rozhraní mezi uměním reprodukčním a původně tvůrčím.“ Ve vývoji reprodukčního umění se podle Levého uplatňují dvě normy: norma reprodukční, tj. požadavek věrnosti, výstižnosti, a norma „uměleckosti“ (požadavek krásy); jako znehodnocující rysy se pak pocítují „v procesu překládání rysy netvůrčí, pasivně reprodukční, ve výsledném díle pak rysy, které jsou v rozporu s reprodukčním cílem, tj. s požadavkem věrnosti“. Tamtéž, s. 50 – 52.

9) A. H e l m a n o v á, *Modele adaptací...*, s. 28.

10) Petr M a r e š, *Interpretace a intersémiotický překlad*. AUC Philologica 4 – 5, 1988, Slavica Pragensia XXXII, s. 172.

11) Anton P o p o v i č, *Komunikačné projekty literárnej vedy*. Nitra 1983, s. 92.

ní literárního textu na text jiného druhu umění a o případě opačném.<sup>12)</sup> Zdeněk Mathauser navrhuje tuto velikou skupinu intersémiotických vztahů pracovníě označovat jako **inspirace**, inspirované paralely, resp. motivované paralely, iniciované paralely.<sup>13)</sup> Za rozlišující kritérium překladu a inspirace pokládá **intencionalitu** transkódování (překlad z jednoho kódu do druhého) v případě prvním a **paralelnost** různých kódů (k níž dalo impuls jedinečné dílo) v případě druhém. Jestliže u překladu jde především o úsilí nalézt ekvivalenty v odlišném kódu, o přibližování, a nikoli vzdalování, o „intencionalní kolmici spuštěnou z metatextu na prototext“, pak inspirace se vyčerpává počátečním podnětem a i termín paralela se autorovi nakonec ukazuje jako „tak trochu eufemistický“.<sup>14)</sup>

Pokud bychom tato kritéria aplikovali na filmový přepis, mohli bychom o intersémiotickém překladu uvažovat především v souvislosti s tzv. „věrnými“ (příp. „doslovnými“) přepisy, které zjevně **usilují** právě o co **nejvěrnější** transkódování, o afirmativnost tematickou i konstrukčně kompoziční. Právě takový adaptační přístup však takřka zákonitě vede k zmrzačení předlohy. Na paradoxy těchto adaptací upozorňuje Milan Kundera ve svém Úvodu k jedné variaci: „Čím víc chce adaptátor zůstat diskrétně skryt za románem, tím víc ho zrazuje. Tím, že ho redukuje, zbavuje ho nejenom jeho půvabu, ale i jeho smyslu.“<sup>15)</sup> A jak již titul jeho úvodu ke hře Jakub a jeho pán prozrazuje, proti adaptaci, která v jeho pojetí splývá s redukcí, obhajuje techniku variací, viděnou v podstatě jako **setkání** různých kontextů: autorských, dobových, stylových, druhových apod. V Kunderových úvahách se obrátí posun od problému, zda je při tak zásadním překódování znaků, spojeným s tzv. intersémiotickým posunem, a při tak podstatné odlišnosti výstavbových prostředků obou uměleckých druhů **potenciálně** možné přenést sémantický invariant a zachovat kvality originálu v té míře (otázkou ovšem zůstává, v jaké míře), aby bylo možné mluvit ještě o překladu, k otázce **intence** filmových přepisů. Jestliže jsme až dosud zpochybňovali univerzální aspirace pojmu intersémiotický překlad z hlediska sémantiky (na filmový přepis nelze klást požadavek reprodukční věrnosti, jakkoli volně interpretovaný), neméně důležité jsou i výhrady z hlediska **pragmatiky**, kdy nám jde o vztah znaku k jeho uživateli. Funkcí překladu je, jak jsme již ukázali, v zásadě **substituovat originál**, zpřístupňovat něco, co je jinak nedostupné. O to však v případě filmových přepisů (a obecněji mediálních transformací) nejde.

*Implicite* tento předpoklad sdílí i H. Markiewicz, který ve své detailní systematice transtextových vztahů vyděluje zvlášť **překlady** (uvažuje o překladu stylistickém, intra-lingválním a interlingválním, nikoli však o intersémiotickém) a **transformace**; ty pak člení na a) tematické, zahrnující amplifikaci, kondenzaci, eliminaci, permutaci a modifikaci, a b) generické, obsahující transformace vnitřněžánrové (např. z vyprávění v první osobě do vyprávění v třetí osobě), žánrové (např. z tragédie na komedii), druhové (např. z prózy do dramatu) a konečně mediální, tj. např. filmový přepis.<sup>16)</sup>

12) Popovičovy příklady však nepřesvědčují. Nevidíme jediný důvod proto, aby Puškinův Měděný jezdec byl ve vztahu k známé petrohradské soše chápán jako intersémiotický překlad, když Majerníkův obraz Don Quijote je uváděn jako příklad blíže nespecifikovaného navazování. Nemá patrně atributy intersémiotického překladu; jaké jsou to atributy, autor neříká.

13) Zdeněk Mathauser, *K intersémiotické problematice uměleckých druhů*. Uměnovědné studie V. Praha 1984, s. 71.

14) Tamtéž, s. 70.

15) Milan Kundera, *Jakub a jeho pán*. Brno 1992.

16) H. Markiewicz, c. d., s. 260.

Jestliže v Markiewiczově systematicke transtextových relací, podané ve formě taxonomického výčtu a detailněji nerozpracované, je mediální transformace určena jako podtřída generických transformací, v konceptu Heinricha F. Pletta<sup>17)</sup> se zvlášť vydělují tři typy **substitucí** – mediální, lingvistická a strukturní –, které vedle rozšíření (addition), zkrácení (subtraction) a permutace (permutation) představují základní modalities široce vymezené transformace. I Plett tedy zvlášť odlišuje lingvistickou substituci a výsledek operací, při nichž se verbální znaky nahrazují navzájem, označuje ve shodě s tradicí jako překlad (překlad do cizího jazyka, ze spisovného jazyka do nářečí, ze starého jazyka do současného apod.). Na rozdíl od Markiewiczové však Plett pokládá za užitečné rozlišit substituci strukturní a mediální. Strukturní substituce se podle autora uskutečňuje, „když jeden soubor pravidel (norem) je nahrazen jiným“, a zahrnuje především druhové, resp. žánrové transformace, mediální substituci charakterizuje přenos znaků z jednoho znakového systému do druhého. Plett sám upozorňuje na to, jak obtížné je takový přenos znaků popsat, že může být vyložen a objasněn jedině v rámci všeobecné sémiotiky a vědy o médiích, která by měla zkoumat onu přeměnu znaků a jejich přizpůsobení v odlišných médiích. Otázka je o to složitější a komplexnější, že tu zpravidla nemůžeme uvažovat o „překladech“ na rovině jednotlivých označujících, ale až na rovině větších strukturních či významových celků: tématu, motivu, prostředí nebo dokonce atmosféry a nálady. Poněvadž Plett uvažuje o třech základních třídách znaků (tj. verbálních, vizuálních a akustických), ukazuje se mu následné paradigma o šesti základních možných typech mediální substituce<sup>18)</sup>: 1. lingvistické → vizuální znaky, 2. lingvistické → akustické znaky, 3. vizuální → lingvistické znaky, 4. vizuální → akustické znaky, 5. akustické → lingvistické znaky, 6. akustické → vizuální znaky. Stejně jako vztahy strukturní substituce i tyto vztahy intermediální pokládá Plett za intertextové a připisuje jim tak vlastnosti, které mít **mohou**, ale v zásadě mít **nemusí**.

Již výše jsme konstatovali, že v každé transtextové modalitě se může projevit spoličinitel intertextovosti, ale pro transformaci jako určitý typ mezitextových vztahů je, jak se domníváme, charakteristická **intertextovost potenciální**. Vztahy k pretextu – ať už intergenerické či intermediální – se **mohou**, ale **nemusí** podílet na konstituování smyslu navazujícího textu, **mohou**, ale **nemusí** být součástí jeho významové výstavby. Vezměme si pro ilustraci alespoň jeden z typů mediální substituce uvedených Plettem: substituci vizuálních znaků znaky akustickými. Plett jako příklad uvádí Obrázky z výstavy (Kartinky) Modesta Petroviče Musorgského, klavírní cyklus deseti miniatur inspirovaný obrazy Viktora Hartmanna. Jednotlivé části Kartinek nesou sice programní názvy a odkazují k Hartmannovým obrazům, ale jejich znalost jako příslušných pretextů, na něž jednotlivá hudební „čísla“ navazují, není pro recepci skladby podstatná: Kartinky Musorgského žijí nezávisle na svých výtvarných pretextech a pokud porozumění hudbě něco determinuje, pak to jsou jedině programní názvy jednotlivých částí, které samy o sobě mohou vymezovat určitý okruh představ a asociací. Českým příspěvkem do této kategorie substitucí jsou mj. Fresky Piera della Francesca Bohuslava Martinů, inspirované cyklem fresek o Legendě o Kříži z kostela svatého Františka v Arezzu. I když podle autorova autentického komentáře je možné vztáhnout první část k výtvarnému motivu

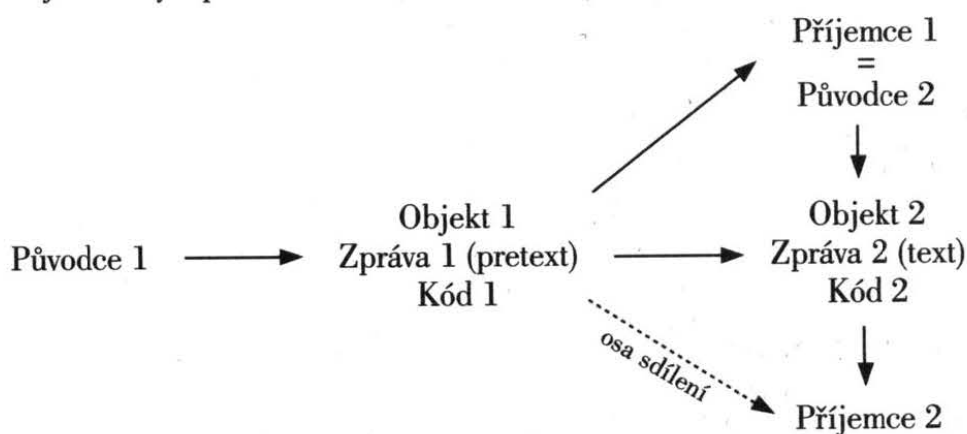
17) Srov.: Heinrich F. Plett, *Intertextualities*. In.: *Intertextuality*. Ed. H. F. Plett. Berlin – New York 1991, s. 3 – 29.

18) Tamtéž, s. 20.

s královnou ze Sáby, druhou ke Konstantinovu snu a třetí má vyjadřovat „povšechný dojem z fresek“, pro recepci skladby vědomí těchto vztahů opět není nezbytné. Sám Martinů vazbě hudby k detailům Pierových fresek nepřikládal valný význam a je příznačné, že tištěná partitura neuvádí bližší podrobnosti, resp. programové údaje, které by zakládaly intertextové vztahy mezi hudebním textem a jeho výtvarným pretextem. A jestliže skladatel své inspirační zdroje sdělil, pak současně neopomenul zdůraznit, že skladba není deskriptivní: „...všechno, co představuje deskriptivní program, je jediné krátká pasáž violy v druhé větě, imitující hlas trubky.“<sup>19)</sup>

Co jsme až dosud řekli ošem nevylučuje, že bezprostřední konfrontace hudebního textu s jeho výtvarným pretextem se může stát zdrojem dalších významů, klíčem k interpretaci jistých hudebních motivů apod. Týká se to zejména hudebních skladeb, jejichž výtvarné pretexty jsou všeobecně známé a tvoří součást obecného kulturního kódu: Botticelliůvský triptych Ottorina Respighiho evokující tři slavné obrazy Sandra Botticelliho (Jaro, Klanění tří králů, Zrození Venuše) nebo Symfonie Malíř Mathis Paula Hindemitha inspirovaná slavným triptychem z isenheimského oltáře Mathise Grünewalda. I v těchto případech se však vztah k výtvarnému pretextu na konstituování smyslu navazujícího hudebního textu podílí potenciálně: může, ale nemusí; intertextovost není obligatorní.

Pro větší názornost se pokusíme vzájemný vztah, v němž se nacházejí dva texty při mediální transformaci, vyložit pomocí schématu<sup>20)</sup>, které ve značně zjednodušené podobě vystihuje kombinaci dvou znakových komunikačních situací, při níž příjemce z první situace je totožný s původcem v situaci druhé:



Tato výsledná kombinace tedy předpokládá totožnost Příjemce 1 a Původce 2. Původce 1 můžeme v našem abstraktním schématu interpretovat jako autora pretextu, Zprávu 1 jako pretext, Zprávu 2 jako navazující text a Původce 2 (tj. Příjemce 1) jako autora tohoto textu. Pokud vztah mezi Zprávou 1 a Zprávou 2 je vztahem intermediálním, předpokládáme různost Kódu 1 a Kódu 2. Co dalšího však můžeme říci o vztahu mezi Zprávou 1 a Zprávou 2 kromě toho, že přináleží k různým sémiotickým systémům? V každém případě je Zpráva 2 odvozená ze Zprávy 1, je jejím derivátem, Původce 2 Zprávu 1 **nějakým způsobem** přetváří (transformuje) ve Zprávu 2; tento vztah se tra-

19) Cit. podle: Jaroslav Mihule, *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*. Praha 1974, s. 166 – 167.

20) Naše schéma je inspirováno úvahami Ivo Osolobého o sériové kombinaci dvou znakových komunikačních situací. Srov.: Ivo Osolobě, *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno 1992, s. 27n.

dičně označuje termínem intersémiotický překlad. Jak jsme se pokusili prokázat, nevýhodou tohoto pojmu je, že předpokládá onen pohyb k originálu, **přibližování** (aproximaci) k pretextu a – vrátíme-li se k našemu schématu – úsilí o to, aby (fiktivní) Objekt 2, který konstruuje (nebo k němuž odkazuje) Zpráva 2, byl **v zásadě shodný** s (fiktivním) Objektem 1, k němuž se vztahuje Zpráva 1. Tím se ovšem ono nesmírně bohaté a rozmanité spektrum intermediálních vztahů značně zužuje, převádí na fiktivního společného jmenovatele. Nevýhodnost pojmu intersémiotický překlad v souvislosti s filmovým přepisem jsme již konstatovali. Obdobně je tomu však i v případě vztahů literatury k jiným uměleckým druhům a patrně i v případě intermediálních vztahů obecně. Neboť potenciálně bychom snad mohli uvažovat o intersémiotickém překladu kupř. v souvislosti se symfonickými básněmi Antonína Dvořáka, které Erbenovy balady jako své pretexty „sledují krok za krokem“<sup>21)</sup>, ale v případě známých symfonických básní Richarda Strausse je to představa takřka absurdní: viz vztah něco přes třicet minut trvající skladby Tak pravil Zarathustra k stejnojmennému filozofickému spisu Friedricha Nietzscheho. Nebo jaká vzdálenost se rozevírá mezi muzikály My Fair Lady a West Side Story. My Fair Lady se až na některé obligátní úpravy (krácení dialogů a dlouhých monologů, škrty některých scén) a „povinný“ happyend<sup>22)</sup> velmi věrně drží svého pretextu, Shawova Pygmalionu. Naproti tomu v případě West Side Story je vztah k Shakespearově hře Romeo a Julie již velmi volný: původní příběh pretextu je přesazen do současného New Yorku a místo svářících se šlechtických rodů Monteků a Kapuletů zde vystupují zneprátené gangy Tryskáčů a Žraloků, k nimž náleží i tragičtí milenci Romeo-Tony a Julie-Marie. Termín intersémiotický překlad současně sugeruje i jakousi povinnou pietu ve vztahu k originálu, estetické kvality navazujícího textu jsou vázány na poměr textu ke svému pretextu a nepřírozeně poměřovány v kategoriích věrnosti. Naše úsměvy může dnes vyvolávat závěr singspielu Jiřího Bendy Romeo a Julie, kde Juliino probuzení zabrání Romeově sebevraždě a šťastný Juliin otec pak již nic nenamítá proti jejich již dříve uzavřenému sňatku. Stačí však připomenout, že i balet Prokofjevův

21) Pro Jiřího Berkovce jsou čtyři Dvořákovy symfonické básně (Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat a Holoubek) „pozoruhodným dokladem úsilí, které Dvořák věnoval stavbě přizpůsobování hudebních zákonitostí literární předloze a naopak, adaptací tektoniky básní řádem světa tónů. [...] Podstata celé řady Dvořákových hudebních obrazů je bezprostředně spjata s Erbenovými verši, k jejich motivům skladatel dospívá technikou vokální skladby, **deklamuje** [podtrhl J. B.] je vhodnou nástrojovou barvou: ve skicách přímo podkládal tyto motivy příslušnými slovy“. Jiří B e r k o v e c, *Antonín Dvořák*. Praha 1969, s. 207 – 208.

22) Na „obranu“ adaptátorů dlužno připomenout, že dojemný závěr, líčící Lízín návrat k Higginsovi, Shaw akceptoval již ve filmové verzi *Pygmalionu* z roku 1938, na jehož scénáři spolupracoval, a co je nejpozoruhodnější: některé z úprav převzal do definitivní verze své hry! Až na závěr ovšem: i ve své definitivní podobě činoherní *Pygmalion* končí původním pátým dějstvím s otevřeným koncem. Ale jak poznamenává Ivo Osolobě: „Nemohu si pomoci, ale zdá se mi, že je to u Shawa spíš z tvrdohlavosti než z přesvědčení a dramatické nutnosti...“ I v o O s o l o b ě, *Muzikál je, když...* Praha 1967, s. 94. Zde také podrobný rozbor muzikálu *My Fair Lady* s velmi cennými postřehy k transformaci činoherní předlohy v muzikálový tvar, který autor – přes některé ne příliš šťastné formulace („Nedá se ovšem zapřít, že *My Fair Lady* na *Pygmalionu* parazituje“, s. 108) – oceňuje jako celek výjimečně jednotlivý, symfonicky propracovaný a umělecky stejně účtyhodný jako Shawova předloha. Tamtéž, s. 90 – 110.

končil v původní verzi happyendem<sup>23)</sup>, aby se ukázala nepřítomnost přístupů, které si za východisko svého hodnocení berou věrnost vůči originálu.

A co můžeme konečně na základě našeho schématu říci o vztahu intermediality ke kategorii intertextovosti? Pragmatickou podmínkou intertextovosti je obecně sdílení Zprávy 1 (pretextu) jak Původcem 2, tj. autorem Zprávy 2 (navazujícího textu), tak Příjemcem 2. Pokud tato **podmínka sdílení** (viz osa sdílení ve schématu) není naplněna, vztah textu k pretextu se nemůže podílet na konstituování smyslu navazujícího textu. Původce 2, ať už je to filmový režisér, hudební skladatel či malíř, jehož Zpráva 2 je ze Zprávy 1 nějakým způsobem odvozena, **může** takto založené vztahy mezi texty v nějaké podobě reflektovat a učinit součástí významové výstavby Zprávy 2. Odkrytí těchto vztahů recipientem – již jako strukturních elementů významové výstavby – podmiňuje pak adekvátní recepci navazujícího textu. Ze schématu je ovšem zřejmé, že i v situaci, kdy pro Původce 2 představuje Zpráva 1 pouhý materiál, podílející se toliko na genezi Zprávy 2, **může** Příjemce 2 s Původcem 2 Zprávu 1 sdílet, zvláště jde-li o text, který je obecným kulturním majetkem. A toto sdílení znovu **může** významně ovlivnit vnímání a hodnocení Zprávy 2. Ani z tohoto dvojího „může“ nelze ovšem vyvozovat, jak to dělá Plett, že vztah intermediální **musí** být vztahem intertextovým.

„Intertextové transformace,“ jak píše H. F. Plett, „se dějí na horizontální (syntagmatické) a vertikální (paradigmatické) ose znakové komunikace. Syntagmatická intertextovost, pokud je znásobena, ústí do intertextové řady, paradigmatická intertextovost, pokud je zmnožena, vytváří intertextové kondenzace.“<sup>24)</sup> Komplexnost syntagmatické intertextovosti Plett ilustruje na sérii tvořené texty, které interpretují Salome jako „femme fatale“<sup>25)</sup>:

- a) satirická epická báseň Atta Troll (1847) Heinricha Heineho,
- b) obraz Gustava Moreaua Zjevení (1876),
- c) popis Moreauova obrazu v románu Jorise K. Huysmanse Naruby (1884),
- d) drama Oscara Wildea Salome (1893) ve francouzštině,
- e) anglický překlad Wildeovy hry od Lorda Alfreda Douglase (1894),
- f) ilustrace (e) od Aubrey Beardsleyho,
- g) německý překlad (d) od Hedwigy Lachmannové (1903),
- h) opera Salome Richarda Strausse (1905) opírající se o (g).

Články tohoto řetězu ukazují tedy jak transformace intermediální (verbální → non-verbální [vizuální e/f; akustické g/h], non-verbální → verbální [b/c]), tak intergenerické (epika → drama [c/d]) a interlingvální (překlad z francouzštiny do angličtiny [d/e] a do němčiny [d/g]). Tento řetěz nezachycuje, ale předpokládá komplexnost serializace, která

23) Sergej Prokofjev se o tom zmiňuje ve své autobiografii: „...mnoho diskusí vzniklo kolem našeho pokusu zakončit Romea a Julii kladně, v posledním jednání přijde Romeo o minutu později, nalezne Julii živou a vše dobře skončí. Příčiny, které nás vedly k tomuto barbarství, byly ryze choreografické: tancovat mohou živí lidé, umírající vleže tančit nemohou.“ Skladatel hovoří sice o barbarství, ale současně přiznává, že důvody, které nakonec rozhodly o tom, že se přiklonil k tragickému řešení konfliktu, nebyl pietní vztah vůči autorovi předlohy, ale vnitřní zákonitosti média, do něhož byla Shakespearova hra transformována: „Kdosi mi řekl »V podstatě se ve vaší hudbě skutečná radost nerozezněla« – a byla to pravda. Po několika rozhovorech s choreografy se ukázalo, že závěr s rozuzlující smrtí lze baletně vyřešit...“ Cit podle: Vladimír V a š u t, *Romeo a Julie*. „Divadlo“ 1961, č. 3, s. 203.

24) H. F. P l e t t, c. d., s. 23.

25) Tamtéž, s. 24.

zahrnuje i další typy transformace – rozšíření, zkrácení, permutace atd. Nezachycuje, ale předpokládá další možné rozšiřování existující série. Uvedená řada po sobě následujících děl, z nichž ta starší (nikoli nutně bezprostředně předcházející) tvořila pretext, který byl nějakým způsobem transformován, nás znovu přesvědčuje o tom, že vztahy mezi těmito texty nejsou (lépe řečeno: mohou, ale nemusí být) intertextové povahy. Kdybychom je za intertextové (společně s Plettem) označili, znamenalo by to, že kupř. vztah Straussovy opery ke hře Oscara Wildea (resp. jejímu německému překladu) jako pretextu se podílí na její významové výstavbě, na konstituci jejího smyslu jako navazujícího textu; recipient neznající Wildeovu hru by byl při sledování Straussovy opery o cosi ochuzen. Již jsme řekli, že Původce 2 (v našem příkladě R. Strauss) jako autor Zprávy 2 (opera Salome) vyvozené ze Zprávy 1 (hra O. Wildea) nemůže zabránit, aby tato Zpráva 1 nebyla sdílena Příjemcem 2; směrodatné pro posouzení, zda vztah mezi Zprávou 1 a 2 je vztahem intertextovým, je ale otázka, nakolik se toto sdílení podílí na konstituování smyslu Zprávy 2. Troufáme si tvrdit, že v Plettem uváděných příkladech nijak. Skutečnost, že text Straussovy opery je téměř o polovinu kratší než text Wildeovy hry, že skladatel vypustil mnohé dialogy a teologické dispute, vyškrtl některé vedlejší postavy (např. mladého Římana Tigellina, hrdelního sudího Mannaie), modifikoval charaktery vystupujících postav, včetně mladého velitele Narrabotha a částečně i Salome, je relevantní pouze z hlediska geneze navazujícího textu. Vědomí těchto úprav a modifikací u posluchače, jenž zná Wildeovu hru (a sdílí tedy pretext opery), nijak neobohacuje sémantickou a estetickou recepci opery, neboť vztahy k pretextu (které jsou zřejmé a zakládají možnost onoho sdílení) se nepodílejí na významové výstavbě navazujícího textu; konfrontace s pretektem není nutná pro adekvátní postižení smyslu textu a není ani zdrojem dalších významů. Zcela jiná situace by ovšem nastala v případě, že by Salome – ať už Wildeova nebo Straussova – byla předmětem parodie. Pak by znalost originálu byla předpokladem jejího pochopení, předpokladem, aby jako parodie mohla fungovat. Podobně si dokážeme představit zdánlivě nevinnou milostnou scénu ve filmu: ona („nezvedené děcko“, chcete-li) líbá svého „vyvoleného“ na čelo, když ve zvukové stopě zazní „popelavě bleďý akord cis moll varhan s tremolem smyčců a trhavým zvukem dechů“ (Ernst Krause). Jak pronikavě se změní smysl této scény pro diváka, který dokáže hudební citát identifikovat, tj. určit pretext a spojit se scénou, v níž Salome líbá Jochanaanovu ...**uťatou hlavu**.

Není snad již potřebné na dalších příkladech dokládat, v čem je naše pojetí intertextovosti (a následně i jejího poměru ke kategorii intermediality) odlišné od koncepce Plettovy. Zbývá dodat již jen tolik, že v souvislosti s intermediálními i intergenerickými vztahy se problematikým ukazuje i Plettem užívaný pojem substituce, který znovu implikuje, že nový text má text výchozí (originál) substituovat, tedy zastupovat a nahrazovat, čímž se ovšem paradoxně popírá pragmatická podmínka intertextovosti – sdílení originálu. Pokud má tento pojem v Plettově modelu opodstatnění, pak pouze v případě substituce lingvistické. Naopak je zřejmé, že např. v souvislosti s Faustovskou symfonií Franze Liszta v relaci ke Goethovu Faustovi nebo s Tolstého Kreutzerovou sonátou ve vztahu k Beethovenově stejnojmenné skladbě – abychom užili další z Plettem uváděných příkladů intermediálních vztahů – o substituci uvažovat nelze.

Z toho důvodu se nám jako příhodnější jeví již zmíněný Markiewiczův neutrální pojem **mediální transformace**. S tím ovšem, že vzhledem k předmětu našeho zájmu a především pak s ohledem na nesmírný vzestup frekvence i významu intermediálních relací

v našem „věku médií“ vydělíme mediální transformaci jako samostatný typ, který postihuje celou škálu intermediálních vztahů, mezi něž filmový přepis i při komplexnosti operací, jež ho charakterizují, náleží.

Tato komplexnost odráží značně vysoký stupeň sémiotické heterogenosti, již se film vyznačuje, ale souvisí i s tím, že se v rámci filmového přepisu vedle určující transformace mediální uskutečňují i další typy transformací. Podle Marie Mravcové spočívá specifická hraného filmu z hlediska druhové ontologie v tom, že jeho základní výpovědní princip osciluje mezi principem dramatickým, jenž je důsledkem přítomnosti materiálův konkretizované jednající postavy, a principem epickým, plynoucím z neomezených obrazově narativních možností filmu.<sup>26)</sup> Přijmeme-li tento předpoklad, pak inherentní součástí každého filmového přepisu budou různé generické transformace. V případě filmového přepisu jde – uijeme-li Plettových termínů – intermedialita ruku v ruce s intergenericitou.

Přítomnost transformace druhové je nejzřetelněji obnažena především v těch ojedinělých případech, kdy film vznikl na podkladě textu básnického (jako Vávra *Romance pro křídlovku* nebo Abuladzeho *Prosba*). Ale i každá adaptace divadelní hry je ve větší či menší míře poznamenána epizací, jež je podmíněna nezbytným obrazovým sledem, a naopak každé filmové zpracování epického textu vyžaduje částečnou dramatickou úpravu. Z dalších generických transformací jsou časté transformace vnitřněžánrové (např. transpozice vyprávěcí situace ich-formy do autorské vyprávěcí situace ve třetí osobě; viz např. Kubrickův *Barry Lyndon*, Formanův *Přelet přes kukaččí hnízdo* či *Okouzlení* Maximiliana Schella), příp. žánrové (například ve Svobodově *Prokletí domu Hajnů*<sup>27)</sup>). Z transformací tematických se vedle takřka obligatorního zjednodušování fabule, tj. eliminace a vypouštění některých motivů a celkové kondenzace děje, můžeme setkat i s postupy opačnými, tj. amplifikací, resp. kontaminací, tedy záměrným rozšířením textu o elementy (postavy, události, motivy...) nové, resp. fragmenty vzaté z jiného textu (tak např. do textu filmové *Markety Lazarové* byla zapojena postava mnicha Ber-

26) „Specifická filmův však spočívá právě v tom, že není cele ani dramatem, ani vyprávěním, ale nerozlišitelnou kombinací oběho, umožňující množství variant – od dominance dramatické osnovy až k pouhým náznakům dramatických antitezí. Zatímco o epizaci dramatu a dramatickosti epiky hovoříme ve smyslu stylových ozvláštnění, tady jde přímo o vymezení druhové podstaty.“ (M. Mravcová, cit. z rukopisu nepublikované studie.) Je však třeba dodat, že existují i odlišné přístupy: některé teorie prohlašují film za odnož výpravné literatury, jiné ho řadí k uměním dramatickým. Podobně jako pro M. Mravcovou je i pro Jana Kučeru film zvláštním útvaru nalézajícím se mezi dramatem a epikou. Ale toto postavení filmu vysvětluje odlišně a dospívá i k rozdílným závěrům. Podle Kučery hraný film „využívá naturelu filmování dvojím způsobem: jednak s ním pracuje primárně a využívá natočené matérie k epickým projevům; jednak ho **zmáhá**, zaskakuje, přelstívá: z matérie získané snímáním buduje drama“. Jestliže filmová matérie, kterou film získává snímáním, je tedy epická, pak nosná konstrukce hraného filmu je podle autora konstrukcí dramatu: „...mají-li se specifické vlastnosti a schopnosti filmu co nejefektivněji využít, je třeba hrané filmové dílo vztyčit a vyztužit podle zákonitostí architektury dramatu.“ J. Kučera sice připouští, že „dramatická klenba bývá v hrané kinematografii velmi často zastřena“ a „mizí pod jinými formami, především pod formou epiky“, hraný film však pro něj zůstává svou podstatou dramatem a v epizaci, která je vlastní určité části kinematografie šedesátých let, manifestačně upřednostňující „epickou polohu“ filmu, vidí pouze časově ohraničený jev, který je důsledkem sociálně-ideové situace, kdy jevy společenské reality nejsou přesně definovány, situace přechodného období, jež je pro „čisté“ drama vždy nepřívětivé a „zatěžuje“ je epikou. Jan Kučera, *Film mezi dramatem a epikou*. „Film a doba“ 15, 1970, č. 8, s. 398 – 403.

27) Srov. výmluvný titul recenze Marie Mravcové: Jaroslav Havlíček v rouše hororového. („Film a doba“ 35, 1989, č. 12, s. 701 – 704.)

narda, pro niž scenáristé našli vzor v jiném Vančurově díle, v *Obrazech z dějin národa českého*,<sup>28)</sup> dále báj o Strabovi, kterou vypráví paní Kateřina nemocnému Václavovi, motiv incestu mezi Jednoručkou a Alexandrou atd.). Časté jsou i nejrůznější modifikace: od časoprostorových, které jsou nejzjevnější (např. Bressonovy přepisy Dostojevského – *Něžná* a *Čtyři noci jednoho snílka* – jsou přeneseny do současné Paříže; Kurosawův *Idiot* se odehrává v Japonsku po druhé světové válce a jeho verze Gorkého hry *Na dně* je situována do Japonska 18. století, do japonského prostředí jsou přeneseny i Kurosawovy přepisy Shakespearových her atd. atd.), přes modifikace dílčích událostí, motivů, charakterů postav až po modifikace interpretační a hodnotové.

Posuzujeme-li tedy filmový přepis jako mediální transformaci, z hlediska typu mezitextových vztahů nelze podle našeho názoru uvažovat o intertextovosti v užším smyslu. Ve srovnání s intertextovými vztahy, tvořícími ono Pfisterovo „tvrdé jádro“ o vysokém stupni intertextovosti podle jednotlivých – třeba ne nutně všech šesti – kritérií, představují pro nás transformace (včetně adaptace) takový typ vztahů mezi texty, kdy vztah k pretextu se může, **ale nemusí** podílet na významové výstavbě navazujícího textu. Soudíme, že z hlediska intenzity intertextových relací by se adaptační vztah v Pfisterově modelu nalézal na jednom z periferních soustředných kruhů, rozhodně více než méně vzdáleném od „tvrdého jádra“.

Adaptační vztah jako typ vztahu mezi texty je tedy intertextový pouze potenciálně; relace, které se aktualizují u kompetentního recipienta znalého literární předlohy a mohou mít i značný vliv na „konečné přečtení“ (a hodnocení) filmového přepisu, jsou ve většině případů sekundární, fakultativní, vůči intenci díla mají charakter pouze nahodilý. Samotný fakt, že určitý film vznikl na podkladě literární předlohy, je primárně relevantní jedině z hlediska geneze textu, nikoli jeho recepce; vztahy, které mezi literárním textem a jeho filmovým přepisem bezpochyby existují, nejsou strukturním elementem automaticky, proces formování filmových významů determinovat mohou, ale nemusí; a v každém konkrétním případě je třeba vždy znovu rozhodovat, zda intermediální vztah je současně vztahem intertextovým. Nemůžeme zde proto souhlasit s názorem M. Mravcové o „významové nerozpojitelnosti literárního východiska a nově vzniklého tvaru v audiovizuálním kódu“ a s tvrzením, že předloha se pak nutně stává „kritériem hodnocení a pozadím pro adekvátní pochopení a postižení smyslu své filmové verze“, že znalost knihy, třebaže není pro porozumění filmovému přepisu nezbytným předpokladem, významně je prohlubuje.<sup>29)</sup> I když zde odhlédneme od toho, že skrze toto tvrzení „prosvítá“ tradiční – a pokud to tak lze formulovat – „literaturocentrismus“ poznamenaný přístup ke vztahům mezi literaturou a filmem, je zřejmé, že Mravcová tu mezi literární předlohou a jeho filmovou verzí *implicite* předpokládá vztah, který splňuje některá z kritérií, jimiž je vymežován vztah intertextový: „zviditelnění“ pretextu je nezbytné pro adekvátní postižení smyslu textu, obohacuje nebo modifikuje jeho recepci sé-

28) Postava mnicha Bernarda se poprvé vyskytuje v povídce *Nepravý mnich* a prochází ještě celou řadou dalších příběhů. V povídce *Hlad* a vzpoura přichází o svého beránka podobným způsobem jako filmový Bernard o svou ovečku. Také většina jeho slovních projevů pochází právě z *Obrazů*. Srov.: Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha 1973, s. 156.

29) Marie Mravcová, *Literatura ve filmu*. Praha 1990, s. 5. Srov. ještě jiné místo: „Na některá tato proč jsme již odpověď naznačili, na ta **nejzávažnější** si odpovíme nyní, **pochopitelně** (podtrhl P. M.) s pomocí čtenářské zkušenosti, bez níž nelze hlouběji porozumět žádné adaptaci.“ Tamtéž, s. 115.

mantickou a estetickou, mezi pretextem a textem je veden dialog, vzniká mezi nimi sémantické napětí...

Samozřejmě, že filmový tvůrce může s literární předlohou vést dialog, že vztah mezi literárním dílem a jeho filmovou adaptací může být vztahem sémantického a ideového napětí (to je ostatně charakteristický rys tzv. prepisů autorských, kde předloha slouží pouze jako inspirativní východisko námětové, problémové nebo ideově-estetické) a srovnávací analýza představuje možný badatelský přístup při zkoumání filmové adaptace. Trváme však na tom, že znalost literární předlohy nelze pokládat *a priori* ani za podmínku adekvátní recepce filmové adaptace, ani za moment, který by výrazněji prohluboval její porozumění.

Snad tento problém nejlépe ozřejmíme na příkladě. Fabulačním jádrem Coppolova snímku *Nynější apokalypsa* je povídka Josepha Conrada *Srdce temnoty*. Podobně jako Marlowova cesta v Conradově povídce (plavba proti proudu řeky do nitra Afriky) je i plavba kapitána Willarda na hlídkovém člunu z vietnamského teritoria do pohraničního pásma Kambodži hrůzyplnou cestou „lidským peklem“, putováním místy, kde vládne smrt. V obou případech cesta „podsvětím“ nabývá charakteru iniciační katabáze, je spjata se sebepoznáním, s jeho metafyzickou dimenzí; a v obou případech se v „srdci temnoty“, jež je cílem putování, nalézá podivný pan Kurtz (u Conrada geniální agent, divochy uctívaná záhadná bytost, u Coppoly dezertující plukovník americké armády), zasvěcenec s rysy krále Rybáře (tj. postavy ze středověkého románu o hledání svatého grálu), kterého hlavní hrdina zastihuje *in articulo mortis*. Cesta v obou případech směřuje k někomu, kdo i na konci zůstává záhadou.<sup>30)</sup>

Coppolův film se na iniciační tradici<sup>31)</sup> odvolává i v zobrazení prostoročasu, v němž se adept pohybuje a který se tradičně rozpadá na světský prostor nezasvěcení jako prostor smrti, chaosu a tmy (v iniciačních románech je jeho obrazem les, u Coppoly džungle) a iniciační prostor zasvěcení, v němž vládne světlo, rozum, duch a řád, prostor, k němuž adept dospívá až poté, co překoná řadu ďábelských lécek a absolvuje nejrůznější zkoušky, včetně obřadu přechodu nebezpečné hranice dělící oba prostory. V iniciačních románech se do vnitřního prostoru vstupuje vodní soutěskou, překonává se řekahranice (často s mostem na zřícení), v Coppolově filmu je vstup do neznámého prostoru a opuštění vietnamského teritoria, které je ještě pod kontrolou americké armády, spjata také s překonáním nebezpečné hranice, již tvoří ostřelovaný, barevnými neóny ozářený most Du Long. K iniciačnímu mýtu je tu však zaujímán postoj krajně distancovaný a ambivalentní. Coppolovo „srdce temnoty“ není tím hledaný rájem, ale spíše peklem, místem smrti nebo ještě lépe ambivalentním peklem-rájem, což souvisí i s nejednoznačným pojetím samotné iniciace, která je zmařena, neukončena nebo je zasvěcením do zla. Iniciační mýtus dostává vysloveně démonický charakter a hrdina se stává „adeptem zmařeného a ďábelského zasvěcení, typem zavrženého poutníka, jehož údělem je věčný, ahasverovský pohyb a poznáním nicota, propast bytí“.<sup>32)</sup> Tuto nejednoznačnost iniciace a ambivalenci prostoru zasvěcení „programově“ vyjadřuje i dvojí verze zakončení filmu. Willard-Perceval nebo obecněji adept zasvěcení neodhalí smysl

30) Srov.: Daniela H o d r o v á, *Román o sestupu do divočiny*. „Česká literatura“ 38, 1990, č. 2, s. 115 – 125.

31) K iniciační tradici v románu srov.: Daniela H o d r o v á, *Hledání románu (Kapitoly z historie a typologie žánru)*. Praha 1989, kap. *Iniciační román*, s. 175 – 197.

32) Tamtéž, s. 187.

záhadného grálu, neuzdraví chorého krále Rybáře a neoživí pustou zem, ale naopak Kurtze zabíjí a letectvo na základě jím udané lokalizace bombarduje Kurtzovo sídlo a dovršuje zkázu „pusté země krále Rybáře“. Také ve druhé verzi filmu, která byla předvedena v Cannes v roce 1979, Willard Kurtze zabíjí, ale poté zaujímá jeho místo. Připomeňme, že v romantismu hrdina-adept často fatálně opakuje osud zasvětilce, který splývá s tajemnou bytostí-neblahým zasvěcencem.<sup>33)</sup>

Coppolův film má tedy iniciační strukturu a vztahy k románům o svatém grálu se podílejí na konstituování jeho smyslu. Těmito odkazy je protkána i Conradova povídka, ale – a to je to, k čemu směřujeme – pro recipienta Coppolův film **existuje nezávisle** na Conradově předloze, mýtus o svatém grálu do filmového textu vstupuje jinými cestami; vztahy ke Conradově povídce jako pretextu nejsou součástí významové výstavby navazujícího filmového textu. Pro kompetentního diváka se intertextový dialog otevírá nikoli mezi Coppolovým filmem a Conradovou povídkou, ale mezi filmem a mýtem, vstupujícím do filmu mj. prostřednictvím citátů z T. S. Eliota, F. Nietzscheho a – *last but not least* – z Conrada. Je ovšem příznačné, že citát ze Srdce temnoty („Milostpán Kurtz – on mrtvola.“) do filmu vstupuje díky tomu, že je současně mottem Eliotovy básně Dutí lidé, jejíž hlasitá četba – jako modlitby – tvoří součást kultu Kurtzova království. Kultu smrti, prázdnoty a hrůzy. Kurtz se opájí Eliotovými verši o vycpaných lidech bloudících snovým, soumravným královstvím smrti, kteří podle Danta žili bez hany a slávy a které odmítá i peklo a z nichž se vydělují pouze „ztracené vzpurné duše“, které by snad mohli dosáhnout toho druhého Království smrti – života na věčnosti. Kurtz tuší svou smrt, je přesvědčen o její nevyhnutelnosti, věří však v její vyšší smysl. Touhu po smrti vyjadřuje i motto k Eliotově Pustině, k jejímuž názvu, plánu i k mnoha jednotlivým symbolům byla podnětem, jak se o tom v poznámkách zmiňuje Eliot, kniha Jessie L. Westonové o legendě o svatém grálu *From Ritual to Romance...* Kruh se uzavírá a prostor intertextových her je vymezen.

Jiný charakteristický příklad představuje i slavný Viscontiho přepis Mannovy novely *Smrt v Benátkách*. „Klasický“ komparativní přístup nutně dospívá k závěru, že se režisér lehkomyšlně vzdal umělecky působivé ambiguity mezi významovými plány ve prospěch současného na úkor mytologického: jestliže Mannova novela je prostoupena hermovským mýtem, který se tu překrývá s řeckým mýtem smrti vůbec, ve filmu mytologické vystupuje jen občas a nezřetelně.<sup>34)</sup> Pokusili jsem se jinde ukázat, že Viscontiho práce s hermovskými mytémy je skutečně skrytější a méně systémová, není to však důsledek Viscontiho lehkomyšlného přehlížení autorských intencí nebo nerespektování „hloubkové struktury“ Mannovy novely. Domníváme se, že Visconti záměrně oslabil tyto relace, aby do popředí vystoupily intertextové vztahy k Mannovu Doktoru Faustovi a zprostředkovaně i tristanovský mýtus. Intertextové vztahy k Mannovu Faustovi jsou tak pro recepci Viscontiho přepisu podstatnější než vztahy k samotné předloze; jsou totiž součástí jeho významové výstavby a podílejí se na konstituování jeho smyslu.<sup>35)</sup>

Někdy se v souvislosti s typologií filmových adaptací objevují pokusy aplikovat Głowińskiego rozlišení mezi intertextovostí jako vztahem partnerským a dialogickým

33) Srov. tamtéž, s. 190.

34) Srov.: Nora K r a u s o v á, *Montáž v literatuře a vo filme*. In: N. K., *Význam tvaru – tvar významu*. Bratislava 1984, s. 326 – 327.

35) Srov.: Petr M á l e k, *Variace na téma Viscontiho Smrti v Benátkách*. „Cinemapur“ 1993, č. 4 (v tiisku).

(kdy se „děje“ hra mezi texty) a **alegaci**, jež je – jak jsme již vyložili výše – v intencích francouzské badatelky Giselle Mathieu-Castellaniové chápána jako takový typ navazování, který prvotnímu textu přiznává jistou autoritativnost; pretext plní funkci nezproblematizovaného vzoru, uznávané kulturní autority. Důsledkem takového alegativního vztahu je pak monologičnost, jednosměrnost a subordinace. Jelena Paštéková vykládá proměnu adaptačních přístupů v slovenské kinematografii jako cestu „od monologické subordinace alegativních vztahů padesátých let k inspirativnímu dialogu let šedesátých“.<sup>36)</sup> Tato aplikace podle našeho názoru – třebaže vystihuje jeden z důležitých momentů vývojového trendu adaptací literárních textů – zastírá nejpodstatnější rys adaptačního svazku: že bez ohledu na to, zda jde o vztah dialogický a partnerský, nebo o vztah monologické subordinace, máme vždy co činit především s mezitextovým vztahem, který je intertextový pouze potenciálně.

Z hlediska komunikačního (s důrazem na aspekt pragmatický) tedy můžeme o intertextovosti v souvislosti s adaptacemi uvažovat pouze v těch případech, kdy se vztah k pre-textu podílí na konstituování smyslu filmového přepisu. Tak tomu může být např. při prepisech tzv. klasických děl, kanonických textů světové literatury, příp. děl všeobecně známých, jejichž znalost je v adaptaci jakoby „zaprojektována“, počítá se s ní a je podmínkou, aby divák mohl sledovat a ocenit dialog filmové verze s předlohou. Ani pak však většinou není veden intertextový dialog s konkrétním dílem, ale spíše s představou o něm vytvořenou, v podstatě s jeho zautomatizovanou, saturovanou konkretizací, jež je součástí kulturního kódu. (Připomeňme zde příklad Michalkovova *Oblomova* nebo Moskalykovy a Pavličkovy *Babičky*.)

Už v první části naší úvahy jsme konstatovali, že se nemůžeme spokojit s lokalizací „cizího slova“ v textu a určením jeho zdroje. Velmi snadno bychom se tak mohli ocitnout v situaci onoho chytráka, kterému se, když jednoho dne upozornil J. Brahms na příbuznost hlavního tématu poslední věty jeho I. symfonie c moll s tématem Ódy na radost z Beethovenovy IX. symfonie, dostalo od skladatele lakonické odpovědi: „Ano! A každý osel si toho všimne!“ Ovšemže každý výzkum mezitextových vztahů musí projít touto etapou hledání zdrojů. Zde také můžeme spatřovat určité styčné body s tradičními komparatisticky a historicky orientovanými přístupy, zkoumajícími a sledujícími vlivy a závislosti. Ale zatímco tradiční komparatistika se soustřeďuje a omezuje na odhalení zdroje „cizího slova“, pro nás představuje onen „zdroj“ především sémantického partnera textu, který s ním vstupuje do rozličných vztahů, a v centru naší pozornosti budou otázky: jakým způsobem autor zakomponoval „cizí slovo“ do textu, jaké místo zaujímá ve struktuře díla, jakou roli hraje v jeho sémantickém plánu, jakou funkci plní a co vnáší do celkového smyslu navazujícího textu.

Otázka funkce je spjata se vztahem k výchozímu textu. Renate Lachmannová v této souvislosti zmiňuje provizorní popisné pojmy, které vystihují některé podstatné aspekty tohoto vztahu reference: palimpsest, anagram, naddeterminace a podvojný (zdvojený) kódování. Ty totiž sugerují, že cizí text zůstává skryt, ale zároveň je vzhledem k zřetelným signálům přítomný. Sugerují takové konstituování smyslu textu, v němž se sbíhají a srážejí navzájem znaky náležející do dvou kontextů – znaky textu staršího a novějšího.

36) Jelena Paštéková, *K problému typologie filmových adaptací prózy (Náčrt slovenskej situácie do konce šesťdesiatych rokov)*. Filmový sborník historický 2. Praha 1991, s. 170.

ho.<sup>37)</sup> Rovněž Riffaterrův pojem „syllepsis“, jímž se snaží sloučit pojmy naddeterminace a anagram, označuje ono „naplňování“, obohacování textu ve vztahu k cizímu textu, který Riffatterre nazývá intertextem.<sup>38)</sup>

Riffatterre současně zdůrazňuje nezbytnost opětovné četby, jež se opírá o jeho předpoklad, že celkový smysl každého uměleckého textu je v zásadě dvoustupňový. Na elementární rovině, kterou nazývá **mimesis**, probíhá přímá reference znaků textu k jejich denotátům, slov a vět ke skutečnosti nebo neslovním představám; percepce mimesis pak náleží k prvnímu čtení, k progresivnímu odkrývání. Na rovině **semiosis**, ve vztahu k mimesis druhotné, na ní založené a současně jí nadřazené, se slova vztahují k jiným textům. Nastupují reference a reinterpretace, doplňující významy získané v první sémantické rovině; percepce semiosis vyžaduje „zpětné“ čtení, zviditelňující vztahy a odkazy k řadě literárních kontextů (jednotlivým textům, skupinám textů, stylům, formám, kódům).<sup>39)</sup> Jde tu tedy především o to, že tyto reference vztahují text k jiným textům a kódům, nikoli ke „světu“.

Podstatně problematičtější je Riffatterrovo přesvědčení, že instancí těchto vztahů je především čtenář a intertextové reference na rovině semiosis jsou v zásadě založeny „na paměťové dialektice mezi textem, který čteme, a jinými texty, které si vybavujeme“.<sup>40)</sup> Riffatterre se tak částečně přibližuje poststrukturalistické představě textu, jenž je jako umělecky plnohodnotný celek při každé četbě nějak nově produkován, textu, který nemá žádné stabilní významy. Žádný přístup k literatuře se nemůže podle Riffatterra uzavírat v objektivní analýze díla; analýza by měla odkrývat subjektivní způsob, jakým čtenář dílo vnímá.<sup>41)</sup> I když se Riffatterre jednoznačně distancuje od radikální koncepce Barthesovy, podle níž intertextovost existuje nezávisle na veškeré chronologii jako výsledek toho, že čtenář přečte text na pozadí náhodně se mu vybaveného textu jiného, a oproti Barthesovi zdůrazňuje obligatorní charakter intertextovosti, založené na identičnosti strukturální, v některých momentech obě pojetí splývají.<sup>42)</sup>

Vraťme se však zpět k otázce vztahu textů (pretextu a textu) v námi sledovaném případě intertextovosti, kdy kontext tvořící základ pro semiosis, tedy pro produkci celkového smyslu textu, je obligatorní, vyznačený ostentativními signály poměrně jednoznačných relací intertextových, vymezujících na mapě literatury a kultury prostor intertextovosti: prostor tvořící základní playground tvoření významů na rovině semiosis. Mezitextové

37) Srov.: Renate L a c h m a n n, *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*. In: *Das Gespräch*. Hrsg. K. Stierle, R. Warning. München 1984, s. 133 – 138. Cit. podle polského překladu *Plaszczyzny pojęcia intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki“ 82, 1991, č. 4, s. 211. – Že jde skutečně o pojmy pomocné a problematické, lze doložit hned na Genettem užívaném palimpsestu, neboť v tomto případě vztahy mezi vybledlým prvotním textem a textem na něm napsaným jsou – na rozdíl od vztahů intertextových – zcela náhodné a nezáměrné.

38) Pojem naddeterminace odkazuje k tomu, že ve snu znak označuje současně lineární povrchový význam i význam ztlumený, pojem anagram (v návaznosti na Saussuera, Kristevovou a Starobinského) poukazuje na skrytý text, jehož skrytost je však označena zřetelnými a jasnými signály. Srov. tamtéž, s. 211 – 212.

39) Srov.: Michael R i f f a t e r r e, *Semiotics of Poetry*. Indiana University Press, Bloomington and London 1978, zvl. s. 1 – 22, 47 – 80.

40) Michael R i f f a t e r r e, *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*. „Revue d'Esthétique“ 1979, č. 1 – 2, s. 128 – 150. Cit. podle polského překladu: *Semiotyka intertekstualna: Interpretant*. „Pamiętnik Literacki“ 79, 1988, č. 1, s. 297 – 298.

41) Srov. tamtéž, s. 298.

42) Srov. tamtéž, s. 300 – 301.

interakce jsou v hranicích textu zvnitřněny a stávají se významotvorným činitelem jeho vnitřní struktury; „textualizace kontextu“ je spojena s aktivizací daného proto/arche/textu a jeho podílem při tvoření významů na rovině semiosis. Ve snaze postihnout spojitou dvouvektorovost probíhajících relací píší američtí dekonstruktivisté o (inter)textualizaci kontextu.<sup>43)</sup>

O textualizaci kontextu uvažuje také Stanisław Balbus v souvislosti s intertextovými implikaturami, které chápe – reinterpretuje koncepce Griceovy lingvistické pragmatiky – jako svazky implicitních, ale strukturálně relevantních informací textu. Jejich bezprostřední funkcí je „ponoření“ textu do intertextového prostoru, přičemž nenalézají explicitní výraz v textu, jsou přítomny pouze jako nepřímé odkazy v podobě signálů s indexální funkcí.<sup>44)</sup> Podstata těchto intertextových implikatur spočívá především v obrácení pozornosti čtenáře na sémiotický kontext (umělecký jazyk, styl, žánr, určitá sféra kultury), který je dílem evokovaný, ale zpřítomněn pouze částečně.<sup>45)</sup> Podle Balbuse se intertextové implikatury vyznačují dvojakým nasměrováním své aktivity. V závislosti na tomto nasměrování na ose času plní funkci progresivní nebo regresivní. Vystupují tak ve dvou podobách či variantách: **alegoreze** je založena na restrukturalizaci evokovaného kontextu (proto/arche/textu) a jeho sémantické aktualizaci v hranicích životných sémiotických systémů literatury, **archetypeze** spočívá na restrukturalizaci významů aktuálních systémů ve světle či na pozadí evokovaných kontextů.<sup>46)</sup> Balbus zdůrazňuje, že oba dva vektory zůstávají obvykle vzájemně spojeny, třebaže v různých druzích intertextových her dominuje buď první, nebo druhý a stejně tak může mezi nimi existovat vratká rovnováha. V závislosti na tom, jaký vektor převažuje, rozlišuje dva základní typy navazování: **akceptativní**, kdy významová tendence intertextových her navazujícího (citujícího, stylizovaného...) textu je principiálně shodná se sémantickým naladěním proto/arche/textu (převažuje tedy vektor archetypeze), a **polemické**, jestliže text jde proti sémantice svého proto/arche/textu (dominuje vektor alegoreze); jeho nejzjevnějším projevem jsou nejružnější podoby parodie, ale patří sem i případy polemického navazování, které v polemice proto/arche/textu specificky a osobitě zhodnocují (a přirozeně i přehodnocují a reinterpretovali), znejišťují a problematizují jeho tradicí ustálené (a tedy poněkud zautomatizované) významy.

Pokusme se na závěr alespoň naznačit, jakými cestami a v jaké podobě může vstupovat „literární slovo“ do struktury filmového díla. Literární kontext může do sémiotického universa filmu vstupovat samozřejmě především prostřednictvím subkódu verbálního. A poněvadž slovo (jazyková výpověď, slovní znak obecně) může mít ve filmu, na rozdíl od ostatních elementů, dvojí podobu – jak audiální (mluva), tak vizuální (písmo) – i námi zkoumané „literární slovo“ (a jeho prostřednictvím literární universum) může pronikat do struktury filmu a podílet se na řízení komunikačních procesů v dvojí formě.

Zaměříme se nejprve na případ, kdy do znakového kontextu filmového díla je zapojen

43) 6. kapitulu své knihy *Deconstructive Criticism* V. B. Leitch nazval *The (Inter)Textualization of Context*. Srov.: V. B. Leitch, *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York 1983. V podobném významu Linda Hutcheonová píše o transkontextualizaci (trans-contextualization). Srov.: L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Form*. New York 1985.

44) Srov.: Stanisław Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 110 – 111.

45) Srov. tamtéž, s. 114.

46) Srov. tamtéž, s. 119.

vybraný celek či fragment originálního literárního textu v podobě auditivní: buď jako součást řeči narace nebo řeči postavy. Užití řeči **narace**, která tvoří diegeticko-narativní část filmového textu, **samo o sobě** signalizuje **literárnost** nebo **zprostředkovanost** (Stanzel), jež je v rozporu s filmem vlastní tendencí k bezprostřednosti či mimeticko-dramatickému způsobu vyprávění.

Velmi častý je **autorský komentář** typu *voice over* (komentující hlas osoby, kterou není vidět ve filmovém obraze), přičemž je běžná konvence, že hlas vypravěče v podobě *voice over* příběh pouze uvádí a posléze se vytrácí.<sup>47)</sup> Jindy se však hlasu vypravěče ponechává značný prostor a provází nás v průběhu celého děje. Může, podobně jako v literatuře, pomáhat překlenout dlouhé časové úseky, shrnovat děj, vysvětlovat motivaci jednání jednotlivých postav a z pozic autorské vševědouce komentovat jejich činy, podávat jakási básnická resumé apod. Tento autorský hlas často není prost ironie<sup>48)</sup>, mnohdy je ironický efekt založen na konfrontaci slova a obrazu: filmový obraz co chvíli popírá to, co je vypovídáno slovy vypravěče (a naopak), dochází k jakési vnitřní dialogizaci.<sup>49)</sup> Užití autorského komentáře typu *voice over*, který je „nespolehlivý“ či „nevěrohodný“<sup>50)</sup>, esteticky aktualizuje konvenční model lineárního podání příběhu, problematizuje a relativizuje iluzivní jednoznačnost předváděných událostí a podtrhuje fiktivnost samého narativního procesu; na antiiluzivnosti a ironické distanci je tu založen postup výrazné literarizace, která za pomoci narativních prvků signalizuje zprostředkovanost a neutralizuje tendenci k bezprostřednosti, vlastní filmu jako uměleckému druhu. Podobného efektu může být přirozeně dosaženo i tehdy, když ve filmu vystupuje hlasitý vypravěč v první osobě, ať už tělesný, či netělesný.

47) Srov. k tomu např. konvenčně ilustrativní užití narátorova komentáře v expozici Brooksovy adaptace *Lorda Jima*, kde filmový obraz komentář otrocky ilustruje, těsně přiléhá ke slovům autorského vypravěče.

48) Viz např. autorský mluvený komentář v *Luku královny Dorotky* Jana Schmidta či ve Vlácilově *Markétě Lazarové*.

49) Na ní, na neustálém napětí mezi tím, co je ukazováno obrazem a co je řečeno slovy vypravěče (neobnoveného *voice over*), je založena struktura vyprávění Kubrickovy adaptace Thackerayho románu *Barry Lyndon*.

50) K funkci nespolehlivého vypravěče (the unreliable narrator) v Kubrickově adaptaci *Barry Lyndon* srov.: Mark C. Miller, *Kubrick's Anti-reading of the Luck of Barry Lyndon*. „Modern Language Notes“ 91, 1976, č. 6, s. 1360 – 1379. – Kategorii nespolehlivého vyprávění (unreliable narration) ve filmu se podrobněji věnuje Seymour Chatman, který rozeznává dva podtypy, přičemž oba předpokládají přítomnost nespolehlivého vypravěče. V prvním případě je to vypravěč popisující, komentující a interpretující většinou retrospektivní události, jež jsou ukazovány obrazem; ten však odhaluje, že komentář je nesprávný, zavádějící či matoucí. Chatman tento podtyp dokládá na scéně z Bressonova *Deníku venkovského faráře*, ale v *Barry Lyndonovi* je ještě propracovanější. Za druhé vymezuje podtyp – jako příklady uvádí Hitchcockovu *Hrůzu na jevišti* a Kurosawova *Rašomona* –, kdy určité části filmu jsou chápány jako vizuální záznam obsahu verbální výpovědi jedné z postav a tato část je částečně či zcela nepravdivá. Srov.: Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell University Press 1978, s. 235 – 237. – Problém této Chatmanovy klasifikace spočívá v tom, že oba jeho typy nespolehlivosti vycházejí ze sekundární verbální narace a nezabývají se možností, že i primární vizuální narace ve filmu by mohla být zdrojem nespolehlivé reprezentace. S těmito pojmy (primary visual narration a secondary verbal narration) pracuje Georg M. Wilson, přičemž primární vizuální naraci rozumí celostní vizuální informaci podanou v její totalitě v průběhu předvedení filmu. Tato primární vizuální narace pak může obsahovat určité „vysunuté“ segmenty jako informace vyprávěné či vylíčené, které jsou (fiktivně) sdělovány postavami nebo vypravěčem typu *voice over*. Takové vyprávění je sekundární v tom smyslu, že kromě svého „umístění“ v celkovém kontextu filmového vyprávění je vtaženo k určitému speciálnímu zdroji vyprávění. Srov.: Georg M. Wilson, *Narration in Light*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1986, s. 39n, 211.

Užití komentáře typu *voice over* či vypravěče v první osobě ve filmu bývá často motivo-  
váno snahou o co nejautentičtější zachycení literární předlohy, přiblížení se struktuře  
výpovědi literárního originálu a vyskytuje se tedy často právě ve filmových adaptacích.  
Neomezuje se však pouze na ně. Moment literarizace bývá mnohdy ještě umocněn tím,  
že do řeči komentáře (příp. řeči postav) jsou zapojovány obraty, výrazy, celé věty, příp.  
citáty (které mohou být vzaty nejen z textu, který je adaptován), signalizující svůj lite-  
rární původ. Vzpomeňme v této souvislosti na stylizaci řeči postav i vypravěčů v již  
zmíněných vančurovských prepisech.

**Literarizace** filmové výpovědi, resp. zdůraznění narativnosti a (re-)konstruovanosti  
zobrazovaného světa, může být dosaženo i jinými postupy. Např. představovaný svět An-  
naudova snímku *Milenec*, natočeného podle stejnojmenné novely Marguerity Durasové,  
je explicitně podán jako vizualizace psaného textu: film začíná a končí černobílými  
obrazy píšící spisovatelky a celý příběh k tomu provází citace z její knihy. Také ve Waj-  
dových *Slečnách z Vlčí* je v obraze fyzicky zpřítomněn autor předlohy: film se otevírá  
krátkou sekvencí situovanou do současnosti na kterýsi hřbitov, kde nad čímsi hrobem  
stojí v zamyšlení velmi starý člověk. Tím starým mužem je spisovatel Jarosław Iwasz-  
kiewicz, autor předlohy filmu. Třikrát je v detailu ukázána spisovatelova tvář, která  
v následující sekvenci přechází v detail tváře Daniela Olbrychského, ztělesňujícího hr-  
dinu filmu Viktora Rubena. Ten však již stojí nad jiným hrobem a v jiném čase: ocitá-  
me se ve fiktivním, představovaném světě filmu. Vstupní scéna je doprovázena hudeb-  
ním motivem z 1. houslového koncertu Karola Szymanowského, básníkovy velmi blízké-  
ho přítele. (Mimochodem, právě v jeho vile v Zakopaném začal Iwaszkiewicz svou nove-  
lu v roce 1932 psát.) Tentýž hudební motiv je spojen i s posledními obrazy filmu, které  
představují Viktorův odjezd vlakem. A znovu jsme svědky setkání filmové postavy s au-  
torem jejího literárního předobrazu. Třikrát si vymění pohledy a poté Iwaszkiewicz od-  
vrátí tvář a pohlédne ven oknem, za nímž se míhá pošmourný zimní obraz teskně  
bezútěšného současného předměstí; obraz korespondující s mollovou náladou Szyna-  
nowského koncertu.

Polský filmový kritik Tadeusz Lubelski, vycházející z hypotézy, že divák rozpozná posta-  
vu Jarosława Iwaszkiewicze, o němž zároveň ví, že je autorem adaptované novely, kon-  
statuje: „Takto problém adaptace, vztahu k výchozímu literárnímu textu, přestává být  
pouze otázkou geneze, ale vstupuje do samotného díla.“<sup>51)</sup> Uvedení postavy spisovatele  
do filmu, jeho přítomnost ve scénách tvořících rámec díla implikuje divákovi, že právě  
onen starý muž je „vypravěčem“ příběhu. Jakoby z jeho vědomí se „vynořoval“ před-  
stavovaný svět díla a spisovatelovo hledisko bylo určujícím hlediskem filmové výpovědi.  
T. Lubelski připomíná, že se A. Wajda rozhodl pro zvláštní druh věrnosti adaptátora:  
věrnosti nikoli textu, ale zkušenosti spisovatele.<sup>52)</sup> Tvůrci se pokusili představit si a za-  
chytit, jak by Iwaszkiewicz dnes – tj. v čase realizace filmu – z perspektivy svého věku  
a všeho, co prožil, znovu převyprávěl příběh, který již jednou před padesáti lety se  
svým hrdinou absolvoval. Režisér se pokusil „přečíst“ adaptované dílo očima jeho  
tvůrce v čase vzniku filmového prepisu. Oprávněně M. Mravcová zdůrazňuje, že tato te-  
matizace a sémantizace času vzniku filmové adaptace musela přinést radikální význa-

51) Tadeusz Lubelski, *Uspokojenie, czyli Panny z Wilka Andrzeja Wajdy jako adaptacja*. In: *Analizy i interpretacje. Film polski*. Ed. A. Helman, T. Miczka. Katowice 1984, s. 93.

52) Tamtéž, s. 94.

mový posun.<sup>53)</sup> *Slečny z Vlčí* psal osmatřicetiletý autor, který byl ve věku svého hrdiny a mohl s ním tedy intenzivně prožívat onen „bod zlomu“ vyvolaný návratem do krajiny mladosti s příslibem nového začátku, vzápětí popřeným trpkým poznáním vlastní slabosti, zbabělé váhavosti, neschopnosti opravdových citů i bezmocnosti vůči plynoucímu času, pustošícímu tělo i duši a unášejícímu člověka k nicotě smrti: „Ve Viktorovi stvořeném Iwaszkiewiczem v roce 1932 se léto láme v podzim vskutku velmi bolestně. Taková je bilance jeho marného návratu: nedosažitelnost naplnění, promarněná láska, »která protekla jako voda mezi prsty, ale ne teď, kdysi dávno«, vědomí pomíjivosti [...] trans osamění, vidina smrti.“<sup>54)</sup> Wajdův film vypovídá o téže „příhodě s časem“, ale tentokrát ze smířlivé perspektivy starce – čtyřiaosmdesátiletého spisovatele, který za téměř padesát let, dělících ho od literárního Viktora, dospěl k smírnému vyrovnání s faktem nenávratnosti času, s pomíjivostí a konečností života. Toto smíření odráží soubor Iwaszkiewiczových memoárových próz *Ogrody* (1974), jejichž „poselství“ vpojil Wajda zejména do promluv Viktorova strýce. Jeho postava se tak stala tlumočníkem spisovatelova nesentimentálního vyrovnání s vlastním životem a nabyla klíčového významu pro interpretační posun ve směru potlačení deziluzivního vyznění předlohy.

Rovněž ve Wajdově filmu *Kronika milostných nehod* je divákovi sugerováno, že příběh tragického milostného vzplanutí je prezentován tak, jak si na něj vzpomíná postarší muž (Neznámý), který je představován Tadeuszem Konwickým, tedy autorem předlohy filmu. I zde je Neznámý jako vzpomínající subjekt hned na počátku odhalen jako pozdější „já“ titulního hrdiny a děje se tak podobným způsobem jako v epilogu *Slečen z Vlčí*: pohled Konwického z okna jedoucího vlaku je vzápětí připsán mladičkému hrdinovi filmu Vítkovi. Ale na rozdíl od *Slečen*, v nichž se spisovatelova přítomnost ve fiktivním světě filmového příběhu omezila na krátkou sekvenci zachycující Iwaszkiewiczze, jak prochází parkem v okolí Vlčí, v *Kronice* byl autor předlohy obsazen do dramatické role: ztělesňuje Neznámého, tajemstvím obestřeného posla z budoucnosti, který oslovuje svého hrdinu (a zároveň své mladší „já“), napovídá průběh budoucích dějů...

Jiný zajímavý případ představuje užití veršů v řeči narace, jak je tomu kupř. v *Zrcadle* Andreje Tarkovského, v němž verše Andrejova otce Arsenije Tarkovského – přes svou vnitřní spojitost a autonomnost – tvoří organickou a integrální součást struktury filmu.<sup>55)</sup> Vytvářejí v rovině verbální poetickou paralelu k filmovým obrazům, s nimiž (stejně jako i s elementy ostatních subkódů filmu) vstupují do významotvorných relací. Posilují monologičnost struktury (tam, kde vyjadřují neotřesitelnou víru v člověka, lidský i historický optimismus, verše „doprovázejí“ černobílé dokumentární záběry z přechodu sovětských armád přes Sivaš a montáž dokumentů z konce války: tank v Praze, slavnostní ohňostroj v Moskvě, rudá vlajka na Reichstagu, ale také v zákopu plačící válečný invalida, výbuch atomové bomby) nebo ji vnitřně dialogizují (konfrontace pateticky recitovaných milostných veršů s obrazy opouštěné matky, neustále vyhlížející muže, kterého nikdy nepřestala milovat, přestože opustil ji i rodinu). Jestliže v prvním případě hovoříme o posilování monologičnosti, máme na mysli funkci veršů pouze v úzce vymezeném kontextu. Tyto dílčí významy však nelze izolovat od kontextu celkového, v němž vstupují do relací s ostatními elementy struktury díla a také jejich smysl je

53) M. M r a v c o v á, *Literatura ve filmu*, s. 116.

54) Tamtéž, s. 118 – 119.

55) Za zmínku snad stojí skutečnost, že jedna z ranných verzí *Zrcadla* byla pojmenována podle verše Arsenije Tarkovského Bílý, bílý den.

zperspektivy celku modifikován a korigován. Tak otcovy optimistické verše je nutné vnímat mj. v souvislosti s citovaným Puškinovým dopisem Čaadajevovi, formulujícím víru v specifické historické poslání Ruska, a konfrontovat je i s intimní rovinou filmu, odhalující hluboký rozpor a nepochopení mezi otcem a synem.

Kazanův snímek *Třpyt v trávě*, odehrávající se v prostředí malého kansaského města na konci dvacátých let, vypráví příběh hluboké studentské lásky Buda Stampera a Dean Loomisové, lásky, která je vystavena tlaku „rozumnosti“, vypočítavosti a pokrytectví světa rodičů a v konfrontaci s ním nakonec podléhá. Budův úspěšný otec, bohatý naftář a příklad amerického self-made-mana, tvrdě tlačí syna na cestu, kterou mu určil (studia na Yalské univerzitě, sportovní kariéra). Deanina matka spekuluje o majetkových výhodách případného sňatku, ale její pokrytecké puritánství s ustavičným podezíráním přivádí dceru do neřešitelné situace: na jedné straně Buda miluje, na straně druhé se však obává o svou „čest“. Pro nás je zajímavé, jakým způsobem je do filmového textu integrován „titulní“ citát a jak se podílí na významové výstavbě filmového díla. Verše Williama Wordswortha zazní ve filmu poprvé při školní výuce krátce poté, co se Dean dozvěděla o Budově nevěře. Tehdy je učitelem literatury přinucena přečíst verše: „Nic nevrátí tu chvíli třpytu v trávě a nádheru květin. Nebudeme naříkat, raději najdeme sílu v tom, co zbylo.“ Krásný sen o čisté lásce, ta chvíle třpytu v trávě je beznadějně ztracena; verše v Dean vyvolávají hysterický pláč a vedou k psychickému zhroucení. Po dalších tragických peripetiích se oba hrdinové, zmoudřelí a vyrovnaní, znovu setkávají: on jako farmář, starající se o ženu a svého synka, ona po léčení v psychiatrickém ústavu odhodlaná začít nový život. Ale po setkání Dean cítí, že již nikdy neprožije tak velkou lásku; a jako výraz nepatetického vyrovnání se s prožitým zklamáním, ale i neochoty přizpůsobit se a rezignovat znovu zaznívají Wordsworthovy verše (tentokrát pronášené Dean mimo obraz).

Důležitost zmíněných veršů napovídá už titul filmu, tedy zvláště exponovaný prvek konstrukce filmové výpovědi. Je zřejmé, že citovaný poetický text plní ve struktuře filmové výpovědi hluboce integrující funkci i funkci jakéhosi autorského klíče k „četbě“ díla. S podobným, třebaže ne tak jednoznačně interpretovatelným a rafinovaněji konstruovaným, případem se setkáváme ve Wajdově snímku *Popel a démant*. Máme na mysli scénu, v níž Kristýna a Macek během noční procházky narazí v polorozbořeném kostele na starý náhrobek s nápisem, který se dívka, osvětlujíc si text plamenem, pokouší dešifrovat a nahlas přečíst. V okamžiku, kdy se pro ni nápis stává nečitelným, vedle stojící Macek začne znenadání recitovat, vyvolávat z paměti chybějící fragment verše i se jménem autora. V námi sledovaných souvislostech je na tomto příkladu zajímavé zejména to, že osmiverší z Norwida, které oba milenci v kostele objevují v podobě nápisu, v románu J. Andrzejewského, tj. stejnojmenné předloze filmu, slouží jako motto. Ve filmu toto své privilegované postavení ztrácí, neboť se neobjevuje na začátku, ale až někde uprostřed filmu. Výskyt veršů je přitom motivován situačně, čímž se celý verš jakoby z vně dostává dovnitř struktury, stává se součástí plánu představovaného světa, což však současně znamená, že přestává být textem předkládaným autorem příjemci jako jednoznačný klíč k smyslu díla jako celku *a priori*. Funguje však ve struktuře jako „cizí slovo“, na jehož závažnost znovu poukazuje titul filmu, „cizí slovo“, které se stává předmětem existenciální reflexe obou hrdinů a zprostředkovaně i diváků. Norwidovy verše samy o sobě nesou mnoho otázek a nabízejí celé spektrum interpretací. Do filmu vstupují jako citát, pro jehož interpretaci a určení podílu na významové výstavbě není

nutná znalost pretextu, z něhož jsou verše citovány; podíl citátu na konstituování smyslu je určen jeho funkcí v rámci filmového textu. To však neznamená, že konfrontace s pretextem, kterým je v našem případě Norwidova báseň V deníku (W pamiętniku), nemůže být zdrojem dalších významů. A pojďme ještě dále: citát z Norwida svou přítomností v textu může signalizovat další možná navazování, aktualizovat Norwidovo dílo jako celek (pretextem může být i soubor textů určitého autora). I v tomto smyslu se tedy intertextovost ukazuje jako kategorie o stupňovité intenzitě, neboť částečně závisí na úrovni kompetence recipienta, na jeho kulturním sociolektu. Tuto naši myšlenku nepřímou potvrzuje i polský filmový teoretik Zbigniew Benedyktowicz<sup>56)</sup>, který v souvislosti s interpretovanou scénou připomíná, že pro průměrně vzdělaného **polského** diváka **není těžké** ve zmíněné scéně rozpoznat aluzi na jiné Norwidovy verše, v nichž se podobně objevuje déšť, ruiny, hrob a dvojice mladých lidí. Norwidova báseň s výmluvným titulem Ve Veroně (W Weronie)<sup>57)</sup> umožňuje podle Benedyktowicze vidět v dané scéně i navázání na Shakespearovu hru a sledovat dále způsob přetváření známé látky, hledat shody i rozdíly: u Shakespeara i přes tragický konec naplněný citový vztah a vykupující vědomí, že láska je silnější než smrt, u Wajdy prokletí jiných sporů a vášní ničící rodící se vztah dvou ztracenců v samotném zrodu. Jestliže v Shakespearově tragédii jde o smrt dobrovolnou a smiřující, ve Wajdově filmu přichází smrt náhodně a zbytečně, nepřináší jakoukoli katarzi: Macek-Romeo umírá na smetišti, Kristýna-Julie se o jeho smrti nedozví.<sup>58)</sup>

Upozorníme ještě na to, že nápis na náhrobku je sice přítomný na plátně, ale divák ho sám v této vizuální podobě není schopen dešifrovat a text se k nám dostává prostřednictvím hlasu postav. Nápis je tedy paradoxně přijímán cestou audiální.<sup>59)</sup>

Již několikrát jsme připomněli, že slovní znaky jsou díky integrujícímu statutu filmu schopné vstupovat do významotvorných vztahů s elementy všech subkódů filmu. Jejich funkce je modifikována či re-definována z perspektivy celku, jejich filmový význam může být zkoumán až na základě rekonstrukce samotného filmu. V hranicích filmového universa je smysl slovních znaků určen jejich vztahem k mateřskému kódu, resp. literárnímu kontextu, ve kterém fungovaly, a vztahem k ostatním subkódům v kontextu filmovém. Ve filmu Piera Paola Pasoliniho *Accattone* je verbální subkód tvořen téměř výlučně obecnou mluvou tuláků římského předměstí. Kromě ní se tu však objevují citáty z Dantovy Božské komedie, které společně s úryvky z Bachových Matoušových pašijí (v subkódu hudebním) a jistým transcendováním v subkódu ikonickém (dreyerovské de-

56) Zbigniew Benedyktowicz, *Przestrzenie pamięci*. In: *Film i kontekst*. Wrocław 1988, s. 153 – 156.

57) Ve Veroně: Nad domy Monteků a Kapuletů, / jichž blesk a déšť tak dotkl se tu, / bdí oko nebe modravé – // Hledí na zpustlé nepřátelské zámky, / na zahrady a vyvrácené branky / a vrhá hvězdu střemhlavě – // Cypřiše mluví, že to pro Julii / a Romea se slza v hroby vpíjí, / padajíc na zem zdaleka; // A lidé mluví, mluví učení, / že slza ne, že je to kamení, / a – na to nikdo nečeká! (Přeložil J. Pilař.)

58) Takovýto typ literárních odkazů je však již natolik spjat s národní kulturou, že pro zahraničního diváka je nepostřehnutelný. M. Hendrykowski uvádí podobný příklad z Wajdova filmu *Kanály* – scénu, v níž povstalci míjejí na rumišti ležící poškozený klavír. Pokud nepolský divák tento detail vůbec postřehne, jistě ho už nenapadne, že jde o odkaz k Norwidově nejvýznamnější básnické skladbě Chopinův klavír, jež byla inspirována zvěstí, že při potlačení povstání v roce 1863 vyhodili vojáci Chopinův klavír z okna varšavského paláce na dlažbu. Srov.: Marek Hendrykowski, *Slowo w filmie*. Warszawa 1982, s. 176.

59) Srov. tamtéž, s. 119 – 123.

taily tváří hrdinů, mj. prostitutky s příznačným jménem Maddalena či dívky Hvězdičky) se podílejí na významové konstrukci, jejímž podstatným rysem je neustálá oscilace, pohyb na vertikální ose sacrum – profanum. Analogickou funkci plní citáty z Božské komedie i v následujícím Pasoliniho snímku *Mamma Roma*; předznamenávají nečekaně tragické uzavření života hlavního hrdiny Ettoreho, jehož umírání ve vězeňské nemocnici – obrazově stylizované podle Mantegnova Oplakávání Krista a doprovázené vznešenou hudbou Antonia Vivaldiho – je transcendováno, povýšeno do roviny obecně lidské: obrazu Člověka znova a znova „ukřižovávaného“.<sup>60)</sup>

Jiný zajímavý příklad práce s texty literárního původu představuje film Andrzeje Żuławského *Třetí část noci*, tematicky se vracející do období druhé světové války. Odehrává se ve Lvově, kde během okupace existoval institut prof. Weigla, který se zabýval pěstováním vši přenášejících tyfovou nákazu. Za cenu zvýhodněného přídelu potravin a legitimace, která ochraňovala před pronásledováním, zde lidé byli ochotni krmit nakažené vši vlastní krví. Jedna z postav filmu během krmení vši ironicky deklamuje úryvek Słowackého básně Otec nakažený morem – strofu, která mluví o vztahu člověka ke smrti a vyjadřuje pochybnost o důstojnosti člověka vůči faktu umírání. Film byl právem polskými kritiky označen za traktát o smrti (resp. traktát o míjení se s vlastní smrtí), ukazující člověka v nebezpečí úplného zničení.<sup>61)</sup> Přitom jde o text s vysokou mírou univerzality, v němž realita války a života v okupovaném Polsku představuje určitou konkrétní „variantu“ archetypu apokalypsy.

Jakými prostředky a postupy je dosaženo toho, že příběh tak přesně historicky lokalizovaný (připomeňme, že scénář vycházel z autentických vzpomínek režisérova otce, který sám byl krmitelem vši v ústavu prof. Weigla) přerůstá v univerzální „antropologické“ svědectví? Domníváme se, že ona univerzálnost a nadčasovost je ve vrstvě verbální spjata s citovanými úryvky ze Zjevení sv. Jana, jimiž je film uvozen i zakončen. Film se otevírá obrazy tiché podzimní krajiny, jejíž klid a statická velebnost (užití statické kamery) silně kontrastuje s hlasem *off*, přednášejícím verše z Apokalypsy. Až od slov „Zatroubil čtvrtý anděl, a byla zasažena třetina slunce, třetina měsíce a třetina hvězd, takže ze třetiny potměly, a den i noc byly o třetinu temnější.“ (Zj 8,12) se na plátně objevuje jedna z postav filmu, Michalova manželka Helena, jak čte bibli. Tento způsob uvedení biblického textu signalizuje, že vize rozpadajícího se světa, smrti a chaosu, světa opuštěného Bohem, tak jak je podána v Apokalypse, se nevztahuje k dílčí jednotlivé situaci, nepředznamenává pouze události bezprostředně následující (neboť krátce nato je Helena se synkem Lukášem zabita Němci), ale plní funkci prologu celého filmu. Hned na začátku se biblickým fragmentem objasňuje i jeho titul a je signalizováno možné „symbolické“ čtení filmu, možnost interpretovat jej nikoli jako výpověď o událostech vztahujících se ke konkrétnímu historickému období, ale jako výpověď všeobecné platnosti.

Zakončení filmu nás vrací zpět do úvodní sekvence – Helena pokračuje ve čtení Apokalypsy a „navazuje“ na místo, kde byla četba v první sekvenci „přerušena“: „Zatrou-

60) Srov.: Jan Bernard, *Pier Paolo Pasolini*. Praha 1987, s. 6 – 7.

61) Srov.: Ewa Dienstl – Ryszard Bernatowicz, *Modele czasu i przestrzeni w Trzeciej części nocy Andrzeja Żuławskiego*. In: *Analizy i interpretacje. Film polski*. Ed. A. Helman, T. Miczka. Katowice 1984, s. 42 – 53. – Ryszard W. Kluszczyński, *Narracja pozornie subiektywna w filmie Andrzeja Żuławskiego Trzecia część nocy*. In: *Tamtéž*, s. 29 – 41.

bil pátý anděl... V ty dny budou lidé hledat smrt, ale nenajdou ji, budou si přát zemřít, ale smrt se jim vyhne.“ (Zj 9,1 – 6) Plynutí času se ve světě představeném v *Třetí části noci* ukazuje jako zdánlivé, ocitáme se ve světě mytického bezčasí. Citát z Apokalypsy zaznívá ještě ve scéně, v níž k Michalovi přichází Rozenkranc a nechá ho předčítat pasáž ze Zjevení popisující zápas Michaela a andělů s drakem, který chce sežrat děti nevěsty. Shoda jmen tu není náhodná a starý žid, jdoucí na smrt, se tu obrací na hrdinu filmu jako na toho, v jehož činech se má vyplnit proroctví: „A strhla se bitva na nebi: Michael a jeho andělé se utkali s drakem.“ (Zj 12,7) Hrdina filmu se stává ekvivalentem archanděla Michaela, jeho činy a konání se zapojují do řádu mýtu. Obecně lze říci, že elementy biblického textu, zakomponované do struktury filmu, „povyšují“ události tvořící fabuli filmu na události mytické.

S tím koresponduje charakteristická konstrukce času i prostoru. Jednou z podob mytického času je čas cyklický. *Třetí část noci* je skutečně zkonstruována jako jistý cyklus (je to zdůrazněno rámcovou kompozicí díla), zahrnující v sobě další mini-cykly (viz hrdinovo prožívání týchž událostí na těch samých místech s dvěma různými ženami, Helenou a Martou, představovanými ovšem – a zcela záměrně – jednou herečkou). Mytická konstrukce času se promítá i do speciálního utváření a formování prostoru, který získává charakter prostoru symbolického (přízračnost a neskutečnost labyrintu temných slepých uliček a dvorků, zdí a stěn je umocněna šikmými jízdami kamery, zdůrazňujícími tvořenost a umělost světa ve filmu představovaného). Mytickému způsobu modelování času a prostoru ve filmu odpovídají i další dílčí elementy podobné provenience (např. zrcadlo a dvojník, tedy motivy opět výrazně literární), ale onu zřetelně integrující funkci, dodávající filmu jako celku charakter symbolického podobenství, plní právě fragmenty biblického textu či vrstva verbální vůbec, neboť vedle bezprostředních citátů z Apokalypsy je i řeč mnohých postav stylizována podle jazyka bible (charakterizována výraznou gnómičností a metaforičností).

Biblické elementy „spoluhrají“ i v subkódu vizuálním. Vedle bezprostředních aluzí na Zjevení sv. Jana (v posledním obraze se v dálce objevují „jezdci z Apokalypsy“ v podobě čtyř žen na koni) máme na mysli výrazné zveličení křiklavé rudé barvy ve scénografii filmu. Obrazy plné krve neskrývají, že je to pouze barva, a tak umocňují již zmíněnou umělost představované skutečnosti. Současně však je krev obsesivní slovo Zjevení sv. Jana a i ve filmu zazní v citovaném fragmentu: „Nastalo krupobití a na zem začal padat oheň smíšený s krví [...] Třetina moře se obrátila v krev...“ (Zj 8,7 – 8) Křesťanství krvi přisuzuje posvátný charakter a vše, co je s ní spjato, je v úzkém vztahu k Bohu, spojení „tělo a krev“ označuje v Novém zákoně člověka jako smrtelnou bytost. Jinak se v bibli vyskytuje ve dvou základních významových okruzích: jako krev prolitá (ve smyslu latinského *cruor*) ve spojení s darovaným, obětovaným nebo ztraceným životem a krev ve vyjádření řeckém, kde je s ním (ve smyslu latinského *sanguis*) spojeno lidské plození a citovost.<sup>62)</sup> Oba tyto významové okruhy se výrazně aktualizují například při setkáních Michala a Marty, která se uskutečňují v krvi a skrze krev (při prvním setkání se on „špiní“ její krví při porodu, ona zas ošetřuje jeho krvácející ránu); přítomnost krve dává jejich setkáním kvalitu archetypu.

Pokud tedy jde o způsob uvedení literárního textu jako „cizího slova“, potenciálně navazujícího intertextové vztahy, viděli jsme, že jeho uvedení bylo buď dějově motivováno

62) Srov.: *Slovník biblické teologie*. Praha 1991.

(nejčastěji četbou hrdinů jako ve *Třpytu v trávě* či v *Třetí části noci*) nebo nemotivováno, tj. především v případě přehodnocující analogie celého díla nebo jeho významných částí. Glowiński tu poukazuje na souvislost motivace těchto vztahů s diferenciací druhovou: zatímco lyrika inklinuje k nemotivovaným vztahům (viz velmi uvolněné vazby citátů a aluzí k „ději“ v „lyrických“ filmech A. Tarkovského) a drama k dějově (situačně) motivovaným, pak narativní struktury – a takovou je i film – vytvářejí předpoklady pro oba typy; Glowiński proto také mluví o naratologickém aspektu intertextovosti a upozorňuje, že narativně či fabulačně motivované intertextové odkazy posilují kohéznost a koherenci textu (viz opět *Třpyt v trávě*, *Třetí část noci*).<sup>63)</sup>

Již výše jsme řekli, že verbální znak obecně se může ve filmu vyskytovat ve dvou základních podobách: ve formě zvukové a psané. Podívejme se nyní, jakými cestami může být „literární slovo“ zakomponováno do filmového textu ve formě vizuální. Zpředmětněný písemný text může být součástí představovaného světa nejčastěji ve formě nápisu či **knihy**. Aniž by z těchto knih bylo citováno, jsou tituly některých z nich natolik „výmluvné“, že v určitém kulturním kontextu vyvolávají předpokládané asociace. Připomeňme scénu z Antonioniho *Noci*, v níž spisovatel Giovanni Pontana a jeho žena Lydie přicházejí na večírek do přepychové vily. Giovanni si při vstupu povšimne na zábradlí terasy tlusté knihy a poznamenává: „Kdopak tady asi čte Náměsíčníky?“ Posléze se ukazuje, že tou čtenářkou je Valentina, dcera bohatého průmyslníka, citlivá a inteligentní žena, v hloubi však bolestně zraněná a poznamenaná strachem z opravdových citů. Titul knihy, který se stává atributem jedné z postav, tak už předem cosi signalizoval, vyvolával v divákovi očekávání bytosti vymykající se svému okolí, žijícího v přepychu, nudě a zahálce. V závislosti na kulturním sociolektu a čtenářské paměti či míře intertextové výzbroje diváka (a čtenáře zároveň) se spouští asociační mechanismus: konkrétně v případě Brochových Náměsíčníků, navazujících intertextový dialog s Antonioniho *Nocí*, se mohou v různé míře a intenzitě aktualizovat takové aspekty jako duchovní a citové osamocení člověka neschopného nalézt živý vztah k druhému člověku, člověka „náměsíčně“ bloudícího, neschopného lásky, oběti ani transcendence, dále vědomí bezcílnosti, propasti odcizení a konečně vše prostupující lhostejnost a „brochovský“ rozpad hodnot.

Analogickou funkci plní kniha i v Bergmanově *Personě*. V úvodní sekvenci se v interiéru připomínajícím márnici probouzí chlapec a když se bezvýsledně pokusí znovu usnout, nasadí si brýle a začne číst Lermontovova Hrdinu naší doby. Titul knihy tu současně plní funkci intertextového signálu odkazujícího k předchozímu Bergmanovu filmu *Mlčení*, kde si malý Johan čte v téže knize.

Také ve formě vizuální se ve filmu můžeme setkávat s textem narace. Je to především autorský komentář v nejrůznější podobě a funkci, jehož prostřednictvím může „literární slovo“ vstupovat do sémiotického universa filmu. Tak v *Barry Lyndonovi* je zachováno rozdělení na kapitoly i s psaným komentářem. Jiný zajímavý případ představuje *Zabitá neděle* Drahomíry Vihanové, kde je ve formě mezititulků využito citátů z bible. Tyto citáty plní funkci ironického komentáře obrazově předváděného „příběhu“, s nímž jsou – podobně jako ve výše zmíněném Pasoliniho *Accattone* – konfrontovány na vertikální ose sacrum – profanum. Tato konfrontace přitom probíhá i v dílčím subkódu verbálním: citáty z bible – ať už jako text narace, nebo jako součást představovaného svě-

63) Srov.: Michał Glowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki“ 77, 1986, č. 4, s. 89.

ta (jeden z citátů ve formě nápisu na okrasné dečce) – se tu dostávají do vzájemných významových „srážek“ s psanými politicko-výchovnými hesly, jež jsou součástí představeného světa. Základní vizuální formou, jíž do filmu – jako součást textu narace – může vstoupit „literární slovo“, je samozřejmě motto.

Naznačili jsme již, že literární kontext může do struktury filmového díla vstupovat nejen ve formě slovní výpovědi, ale i prostřednictvím textu výtvarného nebo hudebního. V prvním případě jde o situace, kdy je do filmu zapojen **obraz s „literárním tématem“**.

O obrazech s „literárním tématem“ uvažoval i Roman Ingarden v práci *O štruktúre obrazu*. Literární téma obrazu však definoval odlišně: nazýval jím objektivní, konkrétní životní situaci, zobrazenou na obraze a bezprostředně se nám jevící: „Pritom literárna téma je obyčajne príhodou z ľudského života, v každom prípade aspoň istou príhodou alebo procesom v prírode (napr. búrka na mori), ktorá v takomto prípade sa chápe ako svet obklopujúci človeka, ako to, s čím v živote máme bojovať alebo s čím sa máme stykať.“<sup>64)</sup> Jeho odlišný přístup se ještě zřetelněji odráží v úvaze o Leonardově Poslední večeři: „Ak napr. legendu o Kristovi necháme bokom natoľko, že ju pri pohľade na obraz celkom vylúčime z nášho vedomia, Leonardov obraz bude pre nás zobrazovať čosi celkom iné, než »má« zobrazovať vzhľadom na názov. V takomto prípade by sme nevideli Ježiša a jeho učeníkov zhromaždených pri poslednej večeri, ani by sme nepochopili rozdávanie chleba a vína v kresťanskom zmysle, ale v najlepšom prípade by sme mali pred sebou isté zhromaždenie mužov rôzneho veku pri spoločnom jedle, pričom rôzne posunky a výrazy tváří by sme ťažko chápali alebo by sme im vôbec nerozumeli. Ale rozoberaný obraz by aj vtedy obsahoval istú literárnu tému, i keď celkom inú (podtrhl P. M.) než je téma, ktorá v ňom vystupuje, keď poznáme Ježišovu históriu a vďaka názvu sme vopred pripravení na istú jej chvíľu.“<sup>65)</sup> Odtud pak Ingarden rozlišuje dva typy obrazů: 1. **obrazy „historické“**, které jsou zcela srozumitelné pouze tehdy, přistupujeme-li k jejich pozorování se znalostí jisté „prehistorie“ či „historie“ (určitou fází obrazy tohoto druhu ilustrují), o níž jsme informováni literárně (pro Ingardena je to svědectvím, že tyto obrazy nepředstavují samostatná díla malířského umění: aby se mohly plně konstituovat a pochopit, vyžadují totiž kromě čistě malířských prostředků i prostředky jiného druhu) a 2. **obrazy s prostým „literárním tématem“**, které jsou srozumitelné i bez poznání „prehistorie“ a jejichž „prehistorie“ je určena výlučně malířským zobrazením literárního tématu na obraze.<sup>66)</sup>

Pokud tedy v naší práci píšeme o obrazech s literárním tématem, nemáme tím na mysli literární téma v onom specifickém významu Ingardenově, kdy zobrazené předměty a události vytvářejí svět motivů, jež mohou být identifikovány na základě naší praktické zkušenosti a jež nesou – řečeno v termínech E. Panofského<sup>67)</sup> – prvotní neboli přirozené významy, ale svět specifických témat nebo pojmů manifestovaných v motivech, příbězích a alegoriích nesoucích – řečeno opět s Panofským – druhotné neboli konvenční významy. Jejich interpretace pak předpokládá znalost oněch specifických témat nebo pojmů zprostředkovanou literárními prameny, resp. výtvarnou tradicí. Pokud neznáme –

64) Roman Ingarden, *O štruktúre obrazu*. Bratislava 1965, s. 21.

65) Tamtéž, s. 18.

66) Tamtéž, s. 18 – 19.

67) Erwin Panofsky, *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění*. In: E. P., *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 33 – 54.

třeba zprostředkovaně – v případě Leonardovy Poslední večeře odpovídající pasáž z Evangelia sv. Jana (13, 21 ad.), stáváme se oněmi Panofského „australskými křováky“ a Poslední večeře pro nás bude představovat pouze vzrušenou stolující společnost. Poněkud „vzrušenou“ stolující společnost tvoří i tuláci a žebráci z *Viridiana* Luise Buñuela. Tuláci využili situace, kdy majitelé statku odjeli, vnikli do jim zapovězených místností, porazili **jehně** a sesedli se k hostině k obrovskému stolu v panské jídelně. Za přispění **vína** se hostina zvrhává v orgie, když jedna žena náhle dostává nápad zvěčnit tuto scénu fotografickým aparátem. Všichni se tedy usadí k fotografování a zaujímají pozice odkazující právě k Leonardově Poslední večeři. Místa apoštolů zaujímají žebráci, mrzáci a malomocný, centrální pozici Kristovu pak jediná skutečně odpudivá a zlá postava filmu – slepec. V okamžiku, kdy se tato podivná společnost shromáždí u stolu, zazní pronikavé **kokrhání**, obraz tančících žebráků pak ve zvukové stopě doprovází chórické Aleluja z Händelova Mesiáše: prostor intertextových her je vytyčen. Samotné zaznamenání skutečnosti, že zmíněná scéna je aluzí na slavný Leonardův obraz, tj. rozpoznání aluzivního segmentu, je nutným předpokladem (a tvoří první fázi recepce aluze), ale zdrcující síla Buñuelova destruuujícího rouhačského gesta v celé své šíři a hloubce je „čitelná“ až poté, kdy recipient na základě aktivizace evokovaného textu (jímž je Leonardův obraz) a jeho literárního kontextu (v tomto případě biblického) aktivizuje všechny složky intertextového procesu a modifikuje – na základě interakce mezi pretextem a navazujícím textem – počáteční interpretaci aluzivního textu i jeho podíl na smyslu celku. Intertextové vztahy se zde nevyčerpávají aktivizací protikladu na ose vysoké – nízké, sakrální – profánní (konfrontací ušlechtilých zjevů Krista a jeho učedníků s groteskně zruďnými a ohyzdnými žebráky, i když i to je samo o sobě působivé). Jak jsme se již zmínili, zaujímá centrální pozici Kristovu jediná opravdu zlá postava filmu. Fascinující účinnost této záměny může být vyvozena pouze na pozadí biblického kontextu, konkrétně tedy z toho, jaký význam je přikládán **slepotě v bibli**. Ta je zde pokládána za trest boží. Místo Ježíše, světla světa, který vrací zrak slepým a podává tak důkaz své moci nad zlem (Mk 10,46 – 52), zaujímá v Buñuelově filmu – **slepec**.

Právě uvedený příklad reprezentuje situaci, kdy „obraz s literárním tématem“ je ve filmu zpřítomněn prostřednictvím nepřímého odkazu (aluze). Druhým způsobem zpřítomnění je jeho přesná reprodukce (citát), která – např. ve formě obrazu na stěně nebo reprodukce v knize – je součástí představovaného světa. Z režisérů, v jejichž tvorbě je velmi silná výtvarná inspirace, připomeňme alespoň A. Tarkovského: sahá od odvolávání se na určité stylové postupy či techniky (např. na grafický efekt monochromatismu vlastní renesančním technikám, na kontrastní osvětlení charakteristické pro Caravaggia) přes „vypůjčování“ rekvizit (planoucí svíce od Georga de la Tour v *Zrcadle*) a motivů (skupina postav a kompozice obrazů podle P. Brueghela st. v *Zrcadle*) až po aluze na celé obrazy, příp. jejich citace. Nás budou zajímat znovu ty případy, jejichž zapojení do struktury filmu nelze vysvětlit pouhou výtvarnou inspirací. Otázku motivace jejich užití nelze zúžit na problém výtvarné stylizace, neboť – jako kulturní objekty zformované mimo film – odkazují ke svým prvotním kontextům, vnášejí do sémiotického universa filmu vlastní významy a podílejí se – v korelaci s ostatními subkódy ovšem – na výstavbě celkového smyslu. Tak je tomu např. ve filmu *Solaris*. Závěrečný obraz, v němž Kelvin pokleká u nohou svého otce na prahu rodného domu, je aluzí na Rembrandtův Návrat ztraceného syna. V *Oběti* zase na sebe strhává pozornost – mezi mnoha dalšími odkazy a citáty v různých subkódech (jen namátkou: aluze na Dostojevské-

ho Idiota, Bachovy Matoušovy pašije, byzantské ikony) – Leonardův obraz Klanění tří králů. Všechny vystupující postavy a především titulní hrdina Alexander, jehož tvář se znovu a znovu odráží na skle obrazu, jsou konfrontováni s tajemstvím obřadu, který je lidskou odpovědí na Boží blízkost, výrazem poznání vlastní bezvýznamnosti i gestem pokory. Hloubku pokory v konání králů, kteří se klanějí Panně Marii a jejímu Synu, však nedokážou pochopit – ať už pro neschopnost překonat pýchu intelektu (Alexander) či naprostou ztrátu duchovního rozměru bytí (Alexanderova hysterická žena, cynický doktor plánující nesmyslný útěk před sebou samým kamsi do Austrálie) –, stejně jako ji nejsou s to pochopit ti, kteří na Leonardově obraze se zmateným výrazem ve tvářích přihlížejí obřadu, jehož tajemství jim zůstává skryto, třebaže jim přímo nad hlavami vyrůstá – jako symbol tohoto tajemství – strom života. Obrazem uschlého stromu života, který může spasit pouze víra toho, kdo ho zalévá, se film uzavírá. Světlo naděje prosvěcuje uschlou korunu stromu a s hudbou Matoušových pašijí znějí i pokorná slova modlitby prosící o slitování.

K literárnímu kontextu může odkazovat i **text hudební**. Hudba sice bývá pokládána za umění asémantické a některé estetické směry tvrdily, že je čistou formou, jež je podřízena pouze specifické zákonitosti materiálu, ale novější práce hudbě sémantickou „nosnost“ neupírají. Zdůrazňují ovšem, že sémantické pole sdělení je nedostižné a mnohoznačné, neboť vrstva signifikátů – v hudbě přirozená vrstva nebo soustava zvuků – je neurčitá nebo sporadická, „diskontinuitní“.<sup>68)</sup> Hudba tedy není asémantická, tlumočí však polysémantická, nejednoznačná sdělení a skladatelé v některých případech využívají prostředků nehudebních k tomu, aby u recipienta vyvolali příslušné asociace. Vedle slovního programu nebo komentáře jde v první řadě o **název skladby**, který sice nepatří do téže ontologické roviny jako dílo, tvoří však jeho organickou součást a posiluje zaměření k určitému typu designátu; jako pojmově víceméně jednoznačný vtiskuje tuto sémantickou určitost do jisté míry zvukové informace a prohlubuje porozumění dílu v rovině konkrétních předmětových představ, vnáší do hudebního sdělení zjevně významový prvek.<sup>69)</sup> Zatímco „**druhový**“ název vymezuje pouze do jisté míry rozsah našich expresivních interpretací, **programní** název vytyčuje nejednou dosti rozsáhlé, ale přesto zřetelně vymezené sémantické pole, v jehož hranicích příslušné dílo komunikuje; determinuje asociační okruh, který posluchač může – ovšem naprosto nemusí – realizovat.“<sup>70)</sup> Pro nás však není ani tak důležité, nakolik programní titul či slovní komentář usměrňují porozumění hudební skladby, ale zda se může programní hudba užitá ve filmu podílet na výstavbě jeho smyslu.

Z. Lissa se ve své práci *Estetyka muzyki filmowej*<sup>71)</sup> pokusila prokázat, že ve filmovém díle je vnímání významu hudby velmi silně podřízeno ikonickým determinantům a do vědomí příjemce někdy vůbec neproniká jako sdělení hudební povahy. A. Helmanová zase upozorňuje, že divák-posluchač může rozpoznat úryvek známého hudebního díla, leč toto odhalení nedodává filmu žádné nové významy a nejčastěji není vůbec potřebné pro jeho pochopení.<sup>72)</sup> Přesto však hudba může na základě svého fungování v jistém

68) Srov.: Zofia Lissa, *Nové studie z hudební estetiky*. Praha 1982, s. 87 – 88.

69) Srov. tamtéž, s. 114.

70) Tamtéž, s. 112.

71) Zofia Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*. Kraków 1964.

72) Alicja Helman, *Funkcja znakowa muzyki i słowa w przekazie filmowym*. In: *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*. Ed. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka. Wrocław 1977, s. 39 – 75.

kulturním kontextu vnášet do filmu „stereotypní konotace“ a ve vztahu k ostatním subkódům (zejména vizuálnímu) se podílet na významové výstavbě filmového díla. I hudební citát se ve filmu chová většinou jako jednotka kódu a nese určité stabilizované významy; do filmového textu může být zapojen opět buď afirmativně (viz například citát z Wagnerova *Zlata Rýna* v úvodu Herzogova filmu *Upír Nosferatu*) nebo kontroverzně (například citát z Mozartova *Requiem* v Bressonově filmu *K smrti odsouzený uprchl*). Pokud film cituje hudbu svázanou s literaturou, rovněž se odvolává k významům „hoto-vým“, všeobecně akceptovaným.

Jako doklad práce s hudebním textem odkazujícím k literárnímu kontextu uveďme Saurův film *Eliso, můj živote*. V tomto hádankovitém, „nespojitém“ textu s informačními mezerami v průběhu děje, které jsou vyplňovány později a pouze částečně, jakoby koezistují **texty dva**, z nichž v jednom jde o vztah mezi oběma rovnocennými hrdiny – otcem (Luis) a dcerou (Elisa), v druhém o vztah mezi narátorem (Luis jako spisovatel, autor rukopisných vzpomínek) a jeho postavou (Elisa jako jeho kreace, Elisa z jeho vyprávění). Konfigurace rolí obou postav je komplikovaná stejně jako vztah obou textů: jaký je to vztah? je to vztah nadřazenosti a podřízenosti? Zdá se, že tím nadřazeným je tu text, v němž jsou si oba hrdinové rovnoprávní (a mnohé scény činí tuto hypotézu přesvědčivou). Důmyslná práce s hudebním motivem však nabízí pořadí právě opačné: to spisovatel vyvolává v život Elisu s jejími vzpomínkami, sny a obsesemi.

Třikrát (a přitom vždy na sémanticky zatíženém místě) zazní z magnetofonu úryvek barokní opery Jeana-Philippea Rameaua *Pygmalion*, který odkazem k známému antickému příběhu aktualizuje věčný mýtus o umělci a jeho díle, o hranicích mezi uměním a životem a jejich překračování, o stírání hranic mezi uměleckou fikcí a „skutečností“. Zprostředkovaně – skrze hudební motiv – je do vnitřní struktury filmu zapojen literární kontext a nabízí jeden z možných „klíčů“ pro interpretaci neprůhledného vztahu obou hlavních postav: Elisa se stále víc stává výtvozem svého otce, prochází procesem přerodu, během něhož v ní narůstá schopnost tvůrčí aktivity, která byla dosud vyhrazena výlučně Luisovi. Ve hře s ostatními kulturními odkazy (Ekloga č. 21 Garcilase de la Vegy, která slouží jako motto, a drama Pedra Calderona Velké divadlo světa, hrané v klášterní škole, v níž Luis učí) se hudební motiv podílí na konstituování smyslu celku: ve světle mýtu o překračování hranice mezi uměním a životem jakékoli podřízení jednoho textu druhému pozbývá platnosti, jako zbytečná se jeví otázka, co je ve filmu pravda a co smyšlenka; pokusy uchopit jakýsi nulový stav, pozici skutečnosti a neutrální bod vztahů musí skončit neúspěchem.<sup>73)</sup>

Roland Barthes ve své proslulé stati *Le troisième sens*<sup>74)</sup> na základě rozboru fotogramů Ejzenštejnových filmů *Křižník Potěmkin* a *Ivan Hrozný* rozlišil tři významové vrstvy, resp. tři typy významů: **informativní, symbolický** a tzv. **třetí význam (smysl)**. Jestliže informativní i symbolický význam jsou záměrné a opírají se o obecnou symboliku, o slovník symbolů, pro třetí význam (smysl) je příznačné, že jej vnímáme bezprostředně, vně apriorních, víceméně stabilizovaných kódů; je to význam nezáměrný, nezřetelný a vágní, tudíž i těžko uchopitelný a definovatelný. Metaforou třetího významu (smyslu) označuje Barthes tu „neanalyzovatelnou zvláštnost“, onu specifickou vlastnost filmo-

73) K tomu srov.: Iwona R a m m e l, *Eliso, życie moje Carlosa Saurya. Sprawozdanie z lektury*. In: *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*. Ed. A. Helman, Katowice 1986, s. 127 – 135.

74) Roland B a r t h e s, *Le troisième sens*. In: R. B.: *L'obvie et l'obtus*. Paris 1982.

vých děl, která se vymyká slovnímu popisu a která přesahuje jeho literární jádro či obsah. Jak upozorňuje Mojmir Grygar, ve třetím významu (smyslu) je „něco podvratného, subversivního, ironického, výsměšného; jím se otevírá významové pole doširoka, ba dokonce nekonečna“.<sup>75)</sup>

Něco „podvratného, subversivního, ironického“ je i v závěrečné scéně Viscontiho *Smrti v Benátkách*. Neboť v ní na sebe – vedle krásného Tadzia a umírajícího Aschenbacha – upozorňuje i třetí aktér scény: fotografický aparát-kamera s poselstvím k budoucím interpretátorům filmu: můžete odečítat v krásném chlapci Herma-průvodce duší do podsvětí, můžete odkrývat další souvislosti (pozdněantický topos chlapce a starce, tristanovský mýtus, Nietzsche, Mahler...), ale řeč filmu se počíná ode mne... Film, jak ostatně tvrdí právě Barthes, to je především řeč obrazů a čtení obrazů není nikdy redukovatelné na soubor přesně kódovaných významů. Obrazy nás oslovují samou svou přítomností a jejich „neanalyzovatelná zvláštnost“ nemůže být objasněna žádným odvoláním se do jakéhokoli kontextu; filmovost vyplývá z vizuální povahy filmu a nedá se přirozeně redukovat na literární obsah. Pokud jsme se tedy v naší práci soustředili téměř výlučně na literární složku filmu, pak nikoli proto, že bychom ji přeceňovali, ale prostě proto, že byla předmětem naší analýzy. Analýzy, která měla prokázat, že vztahy mezi literaturou a filmem nelze redukovat na vztahy adaptační, že existují i další podoby vztahů mezi literárními a filmovými texty, jimiž do filmové struktury vstupují prvky literárního universa, které se v některých případech mohou i výrazně podílet na formování filmových významů, na významové výstavbě filmového díla.

Je cosi subversivního, ironického ve Viscontiho fotografickém aparátu-kameře, stojící osaměle onoho dne na mořské pláži v Benátkách... Intelektuální konec. Smuteční pochod myšlenky (Valéry).

#### Citované filmy:

*Accattone* (Accattone; Pier Paolo Pasolini, 1961), *Babička* (Antonín Moskalyk, 1970), *Barry Lyndon* (Barry Lyndon; Stanley Kubrick, 1975), *Čtyři noci jednoho snílka* (Quatre nuits d'un reveur; Robert Bresson, 1970), *Deník venkovského faráře* (Journal d'un curé de campagne; Robert Bresson, 1951), *Eliso, můj životě* (Elisa, vida mia; Carlos Saura, 1977), *Hrůza na jevišti* (Stage Fright; Alfred Hitchcock, 1950), *Idiot* (Hakuči; Akira Kurosawa, 1951), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944), *K smrti odsouzený uprchl* (Un condamné à mort s'est échappé; Robert Bresson, 1956), *Kanály* (Kanał; Andrzej Wajda, 1956), *Kronika milostných nehod* (Kronika wypadków miłosnych; Andrzej Wajda, 1985), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec „Poťomkin“; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Lord Jim* (Lord Jim; Richard Brooks, 1965), *Luk královny Dorošky* (Jan Schmidt, 1970), *Mamma Roma* (Mamma Roma; Pier Paolo Pasolini, 1962), *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1965 – 1967), *Milenec* (L'Amant; Jean-Jacques Annaud, 1992), *Mlčení* (Tystnaden; Ingmar Bergman, 1963), *Na dně* (Donzoko; Akira Kurosawa, 1957), *Něžná* (Une femme douce; Robert Bresson, 1969), *Noc* (La Notte; Michelangelo Antonioni, 1961), *Nynější apokalypsa* (Francis Ford Coppola, 1979), *Oběť* (Offret – Sacrificatio; Andrej Tarkovskij, 1986), *Oblomov* (Несколько дней из жизни И. И. Обломова; Nikita Michalkov, 1979), *Okouzlení* (Erste Liebe; Maximilian Schell, 1970), *Persona* (Persona; Ingmar Bergman, 1966), *Popel a démant* (Popiół i diament; Andrzej Wajda, 1958), *Prokletí domu Hajnů* (Jiří Svoboda, 1988), *Prošba* (Molba; Tengiz Abuladze, 1968), *Přelet přes kukaččí hnízdo* (One Flew Over the Cuckoo's Nest; Miloš Forman, 1975), *Pygmalion* (Pygmalion; Anthony Asquith – Leslie Howard, 1938), *Rašomon* (Rašómon; Akira Kurosawa, 1950), *Romance pro křídlovku* (Otakar Vávra, 1966), *Slečny z Vlčí* (Panny z Wilka; Andrzej Wajda, 1979), *Smrt v Benátkách* (Morte a Venezia; Luchino Visconti, 1970), *Solaris* (Soljaris; Andrej Tarkovskij, 1972), *Třetí část noci* (Trzecia część nocy; Andrzej Żuławski, 1971), *Trpyt*

75) Mojmir Grygar, „Tupý smysl“ a „nezáměrnost“. Poznámky k sémiotice R. Barthesa a J. Mukařovského. „Estetika“ 28, 1991, č. 4, s. 205.

## ILUMINACE

Petr Málek: Teorie intertextu a literární kontexty filmu II.

v trávě (*Splendor in the Grass*; Elia Kazan, 1961), *Upír Nosferatu* (*Nosferatu, the Vampire*; Werner Herzog, 1979), *Viridiana* (*Viridiana*; Luis Buñuel, 1961), *Zabitá neděle* (Drahomíra Vihanová, 1969), *Zrcadlo* (*Zerkalo*; Andrej Tarkovskij, 1975).

### PhDr. Petr Málek (1965)

Vystudoval v letech 1983 – 1988 Filozofickou fakultu UK (obor čeština – dějepis). Po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV; nyní odborný asistent na katedře české literatury Filozofické fakulty UK, kde vede semináře literární teorie. V současné době se zabývá problematikou interdisciplinárních relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(Adresa: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, 110 00 Praha 1)

## S U M M A R Y

### INTERTEXT THEORY AND LITERARY CONTEXT OF FILM

I. - II.

Petr Málek

The author of the article, whose first part was published in previous edition of *Iluminace*, deals with the question of the relationship between literature and film. His aim is to settle the controversy of the traditional attitude to this relationship which stresses the adaptation of a given literary text at the expense of all other contacts between literature and film. These contacts mediate the literary context (literary universe) into the structure of the film. This context may in some cases participate significantly in the semantic construction of the film; in the creation of its complex semantic quality, and in the message. The author argues within the framework of the idea that film is a structured means of communication, a multicode message, a functionally integrated audiovisual whole. He accepts those approaches which emphasize the internal unity of the audiovisual structure of the film (Metz, Helman) basically meaning a complete integration and functional subordination of all the subcodes to the context of the film whole. At the same time, however, he points out those cases, where a certain message, entering into the semiotic universe of the film, bears along the links to the original context (literary, artistic or musical). These relationships may then, to a varied extent, determine the formulation of cinematographic significances. And it is this very type of relationship and its functioning within the structure of the film that the author turns his attention to in his further exposition based on the current conceptions of intertextuality and intermediality. First the author follows the Bakhtinian line in contemporary discussions about intertextuality in art, stressing mainly Bakhtinian's fundamental category of dialogue and the so called double voice word that rises precisely in the dialogue. His conclusion is that Bakhtin's dialogue is a wider concept than intertextuality, and the theory of intertextuality may then be understood as incorporating one of the aspects of Bakhtin's theory. It was Julia Kristeva, who, inspired by Bakhtin, introduced the concept of intertextuality into literary theory. At the same time, she undertook certain modifications, fundamental for the further trend of the theoretical thinking about intertextuality: The concept of the text was allowed almost unlimited expansion and the „deconstruction“ of its components and the disappearance of the work of art itself, now suddenly appeared as only a section of some universal intertext.

Julia Kristeva together with Roland Barthes and the deconstruction theory in general, represent the global model of poststructuralism, where intertextuality is understood as the constitutional quality of each text and as a universal principle of literature and its reception. A narrower model, structuralist or hermeneutic, also supported by the author of the article, accepts intertextuality – in spite of the differences in terminology and in the definitions presented by different authors – as a specific union of a given text with other text/s (or architext/s). This union is more or less conscious, intentional and graspable for the recipient, as an alternative method of creating significances in works of art. The author concentrates on delimitating the term „intertextuality“ and he characterizes other types of relationships between texts. He presents a critical view of some of the influential and well-known theories (G. Genette, M. Pfister, M. Glowinski, H. Markiewicz, H. F. Plett) and their terminological inconsistency. He also points out that intertextuality should not be assigned exclusively to literary texts, neither should it be defined as a specific feature of literary character. He uses examples from music, art and film, to show the fact that intertextuality may represent an open or hidden dimension in any type of message.

In connection with adaptations, the article concentrates on the following issues: what kind of relationships the adaptational union represents, which place it occupies in the system of transtextual relationships, and above all, what is the relationship of the adaptation to intertextuality. The author considers the question whether, and to what extent it is justifiable to use Jakobson's term „intersemiotic translation“ in connection with a film adaptation, as was the case of M. Hopfinger. He refuses this wide definition of intersemiotic translation, which covers practically all the possible relationships between literature and film in M. Hopfinger's example, and thus ceases to be a discriminating category. He points out the difficulties

with defining intersemiotic translation even if referring only to the other relationships among texts of different kinds of art.

He is more inclined to believe that medial transformation is more acceptable, having the ability to express the complexity of film adaptation, and at the same time not inferring that the intention of film adaptation is to put across a semantic invariant and to maintain or substitute the qualities of the original, or to make accessible something that would otherwise remain out of reach. It is the author's opinion that from the point of view of intertextual relations, the adaptational union is characterized by a low degree of intensity. Alternatively put; the adaptational union as a relationship between texts is intertextual only potentially. Relationships that become foregrounded in the „competent“ recipient – familiar with the literary original – are secondary and optional, they are quite accidental in relationship to the work. They may, however, largely influence the final „reading“ and assessment of the film transcription. Knowledge of the literary original must not be conditional to the reception of the film adaptation, or to a deeper understanding.

In the closing part of the article, the author turns his attention to the possible ways in which the „literary word“ could enter the structure of the film. He states that it happens primarily through verbal code. The two ways in which the word may appear in a film are auditory (speech) and visual (writing), and therefore the „literary word“ may enter the semiotic universe of the film and participate in the control of the communicational processes in these two forms. Partial attention is given to the cases where literary context enters the structure of a film through the text of art (*Viridiana* – Buñuel, *The Sacrifice* – Tarkovsky) or musical (*Elise, my Life* – Saura). Later the emphasis shifts from the manner of integrating the „foreign word“ into the film text, to the position of the „foreign word“ in the structure of a work, its role in the semantic plan, and its function and contribution to the overall message of the work. The discussion is supported by empirical material and theoretical points of departure are constantly verified.

In the case of the film *The Third Part of the Night* (Zulawski, 1971) the author studies the way in which fragments of the Revelation to John (Apocalypse) cause a historically localised story to grow into a universal „anthropological“ testimony, a vision of the disintegrating world abandoned by God. Elements of the biblical text „elevate“ the events constituting the story to become mythical events. The author mentions that verbal signs are able, thanks to their integrating status, to enter the semanticizing relationships with all of the subcode elements. He uses the example of *The Third Part of the Night* to illustrate how the biblical elements „play together“ in the visual subcode (emphasis on the red colour referring to blood, the obsessive word of Revelation, also „Riders of the Apocalypse“ appear, represented by four women on horseback), the way they correspond with the mythical construction of time and space, and other subsidiary motives (the mirror, the double). In the same way the function of the „literary word“ is also analysed in other films such as *The Mirror* (Tarkovsky), *Splendor in the Grass* (Kazan), *Ashes and Diamond* (Wajda), *Accatone* (Pasolini) and others.

Translated by Helena Tampierová