

Články

CITÁT A ALUZE VE FILMU¹⁾

Petr Mareš

Přejdeme-li při zkoumání intertextových (meztetextových) vztahů od oblasti verbální k filmové, ocitáme se na první pohled v jednodušším a zřetelněji strukturovaném terénu. Zdá se totiž, že ve filmu – na rozdíl od verbálního textu s jeho takřka nekonečnými možnostmi jazykových variací a v souvislosti s tím plynulými přechody mezi jednotlivými formami intertextovosti – získáváme příležitost přesně stanovit hranici mezi citátem na jedné straně a jinými podobami intertextovosti, především aluzí, na straně druhé; důležitost takového rozlišování vyzdvihl např. Christian Metz ve své poslední knize.²⁾

Citát pak spočívá v tom, že do filmového (či širě audiovizuálního) díla (obecně řečeno posttextu) je přímo vložen úryvek z jiného filmového (audiovizuálního) díla (obecně řečeno pretextu), ať už jako součást zobrazeného filmového představení, televizního vysílání apod., nebo bez takového motivačního rámce, v podobě bezprostřední konfrontace „vlastního“ a „cizího“. Naproti tomu aluze vystupuje jako nepřímý a nejednou velmi subtilní odkaz, jako narážka na určitý rys jiného díla, pretextu (dílo, na něž se odkazuje, přitom ovšem samo není zpřítomněno).

Když hrdinka filmu Billyho Wildera *Sunset Boulevard*, zestárlá a polozapomenutá filmová hvězda (ztělesněná Glorií Swansonovou), předvádí ve své domácí promítačce jako důkaz vlastní herecké velikosti a údajně stále trvající slávy němý film, v němž vystupovala (název se neuvádí, ale jde o *Královnu Kelly* Ericha von Stroheima, v hlavní roli právě se Swansonovou), setkáváme se s jasným a nepochybným případem užití citátu. Na druhé straně motiv mravenců ve filmu Jana Němce *Démanty noci* chápeme jako aluzi na slavnou scénu z *Andaluského psa* Luise Buñuela, podtrhující návaznost na tradici surrealismu, jež je v tomto Němcově díle zjevná.

To, co se zprvu jeví jako pevný bod, se ovšem při důkladnějším pohledu začíná problematizovat. Spíš mimochodem můžeme uvést, že tato nabídka bezprostředně vnímané identity asi sotva přispěje k rozřešení teoretických a terminologických nejasností. Je aspekt identity, který se ve filmu tak výrazně prezentuje, bázovým rysem citátu, nebo determinuje jen jednu z jeho forem (snad citát ve vlastním, pravém či přísném smyslu) a kolem se prostírá jakási širší citátová sféra, pro niž není aspekt identity (resp. směřování k ní) rozhodující? Jak skloubit pojmání citátu s užíváním výrazů jako *citovat*,

1) Text referátu na mezioborové konferenci *Quo usque tandem...* (Praha, říjen 1996), věnované otázkám uplatnění citátu v různých oblastech kultury.

2) Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film*. Paris 1991, s. 95.



Norma Desmond si s úzkostí i pýchou pouští své dávné filmy...

citování, citace, v nichž je stále přítomen obecnější význam „přivolávat, vyvolávat, dovolávat se“? Atd.

Zásadní a zneklidňující tu je jiná věc, totiž fakt, že se postupně zpochybňuje sám fakt identity citátu a jeho zdroje, citovaného díla. Nové technické postupy umožňují stále dokonalejší a stále méně patrné zásahy do už existujících filmů, zásahy, jež mají charakter deformace nebo manipulace. Býváme tak konfrontováni s citáty (často z filmů dokumentárních, které jsme normálně ochotni přijímat jako autentický záznam reality), do nichž pronikly nové, cizorodé prvky. Nejednou jsou takovéto operace, jak ukazují filmy typu *Zeliga* nebo *Forresta Gumpa*, především součástí virtuózní hry s technikou umožňující zálibnou mystifikaci, hry, k níž je zván také divák, mohou ale rovněž působit jako upozornění na snadnou zfalšovatelnost toho, co se zdálo být zárukou shody se skutečností – tak lze interpretovat vložení postavy Marka do citací dobových dokumentů ve filmu Emira Kusturici *Underground*.³⁾ Výrazným a specifickým způsobem se zásahy do citátů uplatňují ve *Schodech* Zbigniewa Rybczyńskiego, kde je skupina Američanů, reprezentantů současné konzumní společnosti, bezprostředně, fyzicky konfrontována se slavnou scénou masakru na oděských schodech z Ejzenštejnova *Křižníku Potěmkina*: „Účastníci výpravy na oděské schody (...) se noří do proudu událostí, zakou-

3) Srov. Zdena Škapová, *Underground aneb život v podzemí*. „Film a doba“ 42, 1996, č. 1 – 2, s. 84.



... a všemožně se snaží vtáhnout mladého Joea do zapomenutého světa své slávy.
(William Holden a Gloria Swanson ve filmu *Sunset Boulevard*)

Foto archiv

šejí fenomén pobývání uvnitř filmové reality.⁴⁾ Na základě střetnutí citovaného a těch, kdo se do citátu „vetřeli“, se vytváří složitá síť vztahů (představitelé obou kultur se výrazně odlišují, projevuje se tu naprosté nepochopení, ale vznikají také překvapivé analogie).

Základní dichotomie převzetí fragmentu a nepřímého odkazu, načrtnutá výše, se narušuje také z jiné strany. Velmi rozšířený je jev, který Gloria Withalmová, autorka jedné z mála studií speciálně věnovaných obecné problematice filmového citátu, označuje „kompromisním“ termínem *citující narážka*.⁵⁾ Jde o více či méně důkladnou nápodobu scény z jiného filmu, sahající nejednou až k rekonstrukci úhlů pohledu kamery a střihové skladby; zpravidla se tak vytváří výrazné napětí mezi pečlivě dodržovanými rysy shodnými a záměrnými odchylkami. Withalmová tento postup demonstruje mj. na komedii *Úzkost z výšky*: Její autor Mel Brooks do detailů imituje slavné pasáže z děl Alfreda Hitchcocka, avšak vždy do nich zasazuje nějaký rušivý, destruktivní prvek –

4) Marek Hendrykowski, *Američané na oděských schodech (Analýza a interpretace Schodů Zbigniewa Rybczyńskiego)*. „Film a doba“ 41, 1995, č. 1, s. 7.

5) Gloria Withalm, *Von Duschen, Kinderwagen und Lüftungsschächten. Methoden des Verweisens im Film*. „Zeitschrift für Semiotik“ 14, 1992, s. 202, 210 – 219.

tak při „vraždě“ ve sprše à la *Psycho* teče místo krve tiskařská čern z rozmočených novin.⁶⁾ Jiné velmi výmluvné příklady poskytují *Karabiniéři* Jeana-Luca Godarda. Godard zde v jedné scéně rekonstruuje pozici naivního diváka, který se poprvé setkává s filmem. Je to první setkání s prvními filmy. Godard ovšem neuvádí autentické snímky bratří Lumièrů a jejich následovníků, ale zvláštním, svévolným způsobem tyto snímky znovu vytváří a současně destruuje. Vidíme třeba měšťanskou rodinu shromážděnou u stolu, jak to ukazoval jeden z lumièrovských filmů (*Rodinná snídaneň*). Idylu početného a spokojeného života na přelomu století ovšem rozrušuje vpád moderní masové kultury (vyprávění o Superboyovi), proniká do ní pozdější fáze vývoje filmu (šlehačková bitva ve stylu amerických grotesek) a vše ústí do naprostého rozkladu výchozí atmosféry klidu a solidnosti („Ty mizerný fašistovo dítě, sežer už ten dort!“).

Jiným specifickým postupem je užívání pseudocitátů, které se odvolávají k fiktivnímu pretextu a vyzdvihují v rámci filmu své postavení „cizího tělesa“, prvku jakoby už hotového, vzatého odjinud, a na druhé straně se plně přizpůsobují potřebám syžetu (připomeňme alespoň *ad hoc* natočený western, jenž se pro hrdinu komedie Oldřicha Lipského *Jáchyme, hoď ho do stroje!* stává instrukcí k jednání).

Film se tedy, pokud jde o mnohotvárnost a proměnlivost forem intertextovosti, zřejmě plně vyrovnává oblastem jiným.

Navíc zde postavení intertextovosti posiluje jeden podstatný faktor: Zdá se, že smyslová názornost, konkrétnost filmových obrazů, zadírajících se do vědomí i podvědomí diváků, podněcuje se zvláštní silou k tomu, aby se už existující filmy stávaly předmětem mnohonásobného odkazování; to, co bylo jednou natočeno, představuje vítané východisko pro reprodukci (vlastní citáty), rekonstrukci (citující narážky v terminologii Withalmové) či evokaci (aluze). Při určitém vyhocení problematiky můžeme dospět k závěru, že filmy se „živí“ především z filmů, jak na to ostře poukázala polská badatelka Alicja Helmanová: „Byla-li kdysi u počátků filmu jakási skutečnost, odstartovala poté, co byla zachycena na filmový pás, proces mnohonásobného odrážení, jež nedovoluje odlišit realitu od zrcadlového obrazu (...). Mohlo-li se nám kdysi zdát, že film potvrzuje existenci skutečnosti, která byla před ním, dnes film potvrzuje svou vlastní existenci, existenci *simulakra*, jemuž nic nepředchází.“⁷⁾

Návaznost filmů na filmy zvlášť nápadně demonstruje fakt, že existuje soubor filmů s kultovním statutem, které stále znovu podněcují k citátům, obměnám a evokacím (přesněji řečeno, většinou jde o několik zvlášť proslulých scén z nich). Některé z těchto filmů zde už vlastně byly zmíněny – sotva se jim lze vyhnout: Dějinami filmu procházejí stále nové varianty masakru na oděském schodišti (zvláštní pozornost na sebe soustřeďuje dětský kočárek řítící se dolů) a rovněž varianty hitchcockovské smrti pod sprchou. K tomu přistupuje např. barová scéna z *Casablanky* („Zahraj to znovu, Same“) a loučení na letišti z téhož filmu.⁸⁾ Stojí za zmínku, že sklon k vytrvalému opakování už vyústil

6) Tamtéž, s. 216, 222.

7) Alicja Helman, *Autotematyzm – „twórcza zdrada“ kina*. In: Ewelina Nurcyńska-Fidelska – Zbigniew Ratko (Ed.), *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Łódź 1993, s. 13.

8) Srov. G. Withalm, c. d., s. 215 – 217; Alena Prokopová, *Vícekrát viděné oděské schodiště*. „Film a doba“ 41, 1995, č. 1, s. 8 – 9.

v pocit jistého vyčerpání; tak bylo možno číst povzdech recenzenta, že režisér si neodpustil další z nesčetných variací na nejproslulejší scénu filmu *Psycho*.

Záliba v odkazování ke kultovním dílům se v oblasti filmu asi prosazuje výrazněji než jinde. Uvažujeme-li ovšem o způsobech fungování citátů (resp. citujících narážek, aluzí), musíme zřejmě konstatovat, že základní mechanismy se nijak výrazněji neliší např. od sféry slovesné.

Je na místě rozlišit dva aspekty problematiky, jež jsou přitom neoddělitelně spjaty. Na jedné straně citát (omezme se teď pro jednoduchost a přehlednost na vlastní citát) navazuje vztah s pretextem a tím jej přivolává, sémanticky jej aktualizuje. Zároveň se tak zřetelně projevuje už zmíněná tendence k uzavřenosti, provázanosti, autonomnosti filmového světa. A konečně – ve vztahu k divákům – tu nepochybně máme poukaz na soubor společných znalostí spojujících zasvěcené. Na druhé straně jde o místo citátu ve struktuře a významové výstavbě posttextu, díla, do něhož fragment odjinud vstupuje. Soubor možných funkcí citátů je jistě značně rozsáhlý. Gloria Withalmová probírá citát v platnosti pouhé součásti dobového koloritu a dodatkové informace, citát sloužící jako pocta určitému tvůrci, resp. odkazující na určitý žánr či období vývoje filmu, citát přispívající k charakterizaci postavy, citát vázaný na děj či děj komentující; autorka také ukazuje, že týž citát může zároveň plnit různé funkce.⁹⁾

Obečně snad lze říci, že ve vztahu k postavám a ději se citáty zpravidla umisťují na ose rozpjaté mezi zřetelnou paralelou a zřetelným kontrastem.

Pól paralely učebnicově reprezentuje citát užitý ve filmu Jeana-Luca Godarda *Žít svůj život* (jde o citát v odborné literatuře o filmu asi nejčastěji citovaný). Prostitutka Nana s dojetím sleduje v kině slavný němý film Carla Theodora Dreyera *Utrpení Panny orleánské*. Rychle se buduje spojitost mezi hrdinkou Godardova filmu a Janou z Arku, rys neřesti zvýrazněný literární narážkou v hrdinčině jméně je překryt rysem mučednictví a smrti. Zároveň můžeme citát brát jako poukaz na fakt, který Godard zdůraznil v doprovodném textu k filmu (Nana „dává své tělo, ale zachovává si svou duši“¹⁰⁾). Nanin osud se stává, jakkoli paradoxně to zní, osudem novodobé Panny orleánské; připomeňme si, že Bernard Dort označil film za „utrpení svaté Nany“.¹¹⁾ (Je třeba dodat, že úloha citátu se tímto navozením paralely jistě nevyčerpává; Dreyerovo arcidílo také např. umocňuje reflexi o vývoji vyjadřovacích postupů filmu, jež Godardův snímek prostupuje.)

Diferencovanější, avšak zároveň vlastně jednodušší zacházení s citáty ve vztahu k postavám a ději nacházíme ve filmu Alaina Resnaisa *Můj strýček z Ameriky*. Úryvky z klasických francouzských filmů s Jeanem Gabinem, Jeanem Maraisem či Danielle Darrieuxovou tu stále znovu doprovázejí skutky hrdinů, vztahují se k jejich chování a jejich pocitům. Vytvářejí se paralely, ale zároveň i ironizující kontrasty, založené nejednou na rozporu mezi banalitou a trapností současného dění a vznešenou patetičností či dobrodružností charakterizující citovaná díla. Když se jedna z postav Resnaisova filmu vydává na dlouhou cestu autem, spatříme také Jeana Maraise s vlajícím pláštěm a na vzpínajícím se koni.

9) G. Withalm, c. d., s. 203 – 207.

10) Cit. Jean Collet, *Jean-Luc Godard*. Praha 1969, s. 102.

11) Tamtéž, s. 131.

Dosavadní poznámky sledovaly jen jakousi základní linii citování ve filmu, tu, která je spjata s hlavním specifickým rysem filmu, tedy existencí pohyblivých obrazů. Citáty i další formy intertextovosti se ovšem ve filmu prosazují ještě v četných jiných podobách; jde o podoby sice nespécifické, „vypůjčené“ odjinud, avšak pro významovou výstavbu mnoha filmových děl důležité. Podkladem pro jejich působení jsou dvě podstatné vlastnosti filmu: (1) Pohyblivé obrazy jsou schopny do sebe pojmout nejrozdílnější vizuálně vnímané znakové útvary (výtvarná díla, fotografie atd.); (2) film představuje sémioticky heterogenní, mnohokódové sdělení a obsahuje jako svou integrální součást vedle obrazů přinejmenším ještě znaky verbální (mluvené i psané) a znaky hudební. Na všech těchto rovinách se pak doširoka otvírají možnosti uplatnění citátů či aluzí. Podotkneme alespoň, že výtvarná díla vstupují do filmů v podobě citátů (můžeme-li jejich ukázání pokládat za citát), citujících narážek (ty má v oblibě např. Peter Greenaway, komponující některé scény svých filmů podle vzoru klasických, především raně novověkých obrazů) i konečně jemných aluzí. Jako příklad komplexního uplatnění intertextových vztahů specificky filmových, verbálních i výtvarných a fotografických lze připomenout už zmíněné Godardovy *Karabiniéry*, dílo vyzdvihující jako základní rys své výstavby kolážovitost, složenost z mnoha různorodých plošek, nehotovost, proměnlivost a tékavost. Prvky posbírané z nejrozdílnějších kulturních a historických kontextů rovněž podtrhují obecnost a nadčasovost Godardovy paraboly o válce a touze po vlastnění věcí. Film se tedy ukazuje jako prostor, který pro hru s mnohočetnými a mnohotvárnými intertextovými vztahy, charakterizující – jak se zdá – současnou etapu vývoje naší kultury, poskytuje možná nejprůhodnější podmínky.

doc. PhDr. Petr Mareš, CSc. (1954)

Vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy (obor čeština – němčina). Od ukončení studií (1978) pracuje na katedře českého jazyka Filozofické fakulty UK. Zabývá se hlavně problematikou stylu, textu a komunikace (mj. vztahem komunikace verbální a neverbální na příkladu filmu). Je autorem knižních publikací *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka* (1989), *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu* (1993, spolu s Alenou Macurovou), *Publicistika Josefa Čapka* (1995).

(Adresa: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, katedra českého jazyka, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Citované filmy:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel, 1929), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *Jáchyme, hoď ho do stroje!* (Oldřich Lipský, 1974), *Karabiniéři* (Les Carabiniers; Jean-Luc Godard, 1963), *Královna Kelly* (Queen Kelly; Erich von Stroheim, 1928), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Potěmkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Můj strýček z Ameriky* (Mon oncle d'Amérique; Alain Resnais, 1980), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Rodinná snídáně* (Le Déjeuner de Bébé; Louis Lumière, 1895), *Schody* (Steps; Zbigniew Rybczyński, 1987), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *Underground* (Emir Kusturica, 1995), *Utrpení Panny orléanské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Úzkost z výšky* (High Anxiety; Mel Brooks, 1977), *Zelig* (Woody Allen, 1983), *Žít svůj život* (Vivre sa vie; Jean-Luc Godard, 1962).

S U M M A R Y

QUOTATION AND ALLUSION IN FILM

Petr Mareš

The article (originally a paper presented at a conference dedicated to the usage of quotation in various cultural spheres) points out the characteristic features of a quotation and of other forms of intertextuality in film. It is possible to define quotation in film as a fragment of a film work (a pretext) inserted into another film work (a posttext), however there appear several questionable cases. It is difficult to judge the disruption of identity of a quotation and its source (in cases of technical interventions with a character of deformation or manipulation) and various transient forms, such as reconstructions of scenes from other films. The article is further concerned with the functions of quotation in the semantic structure of a film.

Translated by Gabriela Dupačová