

FILM A TEORIE INTERTEXTUALITY

Michail Jampolskij

Dějiny filmu jako textový prvek: ikonografie a ikonologie

V roce 1989 vyšlo zvláštní vydání francouzského časopisu *Hors Cadre*. Pod názvem *Filmová teorie a krize v teorii* poukazovalo na epistemologickou krizi, která byla v poslední době předmětem diskuse filmových kritiků. Obecný pocit krize vyjádřil Jacques Aumont:

„Nejprve musíme konstatovat fakt, že dnes neexistuje žádná dominantní teorie, nic, co by vskutku vůbec teorií bylo. Nedá se to přirovnat k sémiologii, jaká byla v letech 1965 až 1970, ani k přibližování Marxe a Freuda z roku 1970, psychoanalýze roku 1975, ani té analýze filmu, která tak mnohým z nás nabízela útočiště na konci sedmdesátých let. Jestliže dnes existuje převládající vědecký diskurs, pak je to diskurs Historie: je to problematický diskurs *par excellence*, velmi obtížně totiž definuje i sebe sama.“¹⁾

Aumontovo tvrzení ovšem nemůžeme přijmout tak, jak je předkládáno. Teorie existuje a nadále se rozvíjí. V posledních letech se obor naratologie a pragmatiky rozvinul a díky feministické filmové teorii a studiu nových technologií vznikly některé zajímavé práce. Samozřejmě, že nic z uvedeného nikterak nezpochybňuje obecný patos Aumontova stanoviska. Skončila doba teoretizování „ve velkém měřítku“ a následné vakuum vyplnily historické studie.

V humanitních vědách poukazuje takovýto scénář obecně na krizi metody. Když končí velké pojmové paradigma, dochází k návratu k empirickému zkoumání, jakkoli obohacenému zkušeností předcházejícího teoretizování.

Avšak vztah teorie a historie nemůžeme redukovat na myšlenku, že se ve společenských vědách prostě střídají, a ještě méně na protiklad teoretického a empirického poznání. Krize teorie je do značné míry výsledkem její vlastní neschopnosti integrovat historický materiál díky jakémusi „vrozenému“ odporu, který historie projevuje vůči všem formám systematického teoretizování. To je spojeno především s tendencí teorie vytvořit si vlastní „specifické“ nebo imanentní pole, do něhož se historie s velkým objemem různorodé látky nevejde.

V tomto scénáři zůstává historie jakožto diachronní úroveň analýzy, řečeno slovy Aumontovými, „problematickým diskursem“, který „obtížně definuje i sebe sama“.

1) Jacques Aumont, *Crise dans la crise*. „Hors Cadre“ 1989, s. 199.

Je pravdou, že většina nejnovějších dějin filmu, zvláště období jeho počátků, směřuje k většímu smyslu pro vědeckou přesnost a sladí teoretický přístup s výsledky konkrétních výzkumů (zejména je to patrné u pokusů vytvořit historii systémů reprezentace). Účinná konceptualizace historie však zůstává nedosažitelnou. Michèle Lagny, jejíž stať *Historie a film* představuje dosti úspěšný pokus o sjednocení historického a teoretického přístupu k filmu, k tomu uvádí:

„Ve skutečnosti existuje základní neslučitelnost mezi přístupy, které se v první řadě snaží vysvětlit to, jak psaní funguje a jakým procesem je vytvářen význam, a mezi historickým způsobem dotazování, který se spíše než textem samotným zabývá tím, čím stopu text náhodou představuje. Sémiotika, svou podstatou nechronologická a srovnávací, nemá stejné potřeby jako historie, která se typicky pokouší uspořádat konkrétní události podél lineární časové osy.“⁽²⁾

Postřeh Michèle Lagny je zde velmi věcný. Zdá se, že teorie – která studuje vytváření významu – a historie nemají žádné zjevné styčné body, ačkoli význam díla se váže jak k historickému kontextu jeho vzniku, tak k postavení daného textu ve vývoji umění. Sémantická plnost každého textu je zajisté výsledkem jeho schopnosti navázat spojení s texty, které mu předcházely, a příležitostně i s texty, které přišly po něm.

Psaní vzniklo k uchování paměti. Totéž se dá říci o jiných trvalých formách textového vyjádření. Z tohoto důvodu psaní, chápáno v nejširším slova smyslu, zvyšuje závažnost problému posílení tradice. Při zkoumání této otázky dochází Jurij Lotman k závěru důležitému tím, co nám sděluje o historii kultury: „Aby se psaní stalo podstatným, musí být historické podmínky nestabilní, okolnosti dynamické a nepředvídatelné a musí být pocíťována potřeba různých druhů sémiotického překladu, potřeba vznikající z častého a déletrvajícího kontaktu s jiným etnickým prostředím.“⁽³⁾

Jinak řečeno, potřeba upevnění paměti je sama o sobě výsledkem nestálého a dynamického kulturního momentu, vykazujícího vzrůstající tendenci k inovaci. I když moderní kultura zmnožuje možné způsoby textového vyjádření, zároveň neustále hledá nové. Novost a tradice se dynamicky spájejí, a to z větší části zodpovídá za tvorbu nových významů. Tvorba významů se v podstatě řeší v tomto „zápase“ paměti a způsobu jejího překonávání. Historie je vtahována do struktury textu jako sémanticky produktivní prvek.

Problém přítomnosti kulturní historie v textu byl dlouho v podstatě redukován na otázku vlivu předchůdce na toho, kdo po něm následoval. Vliv byl považován za hlavní známku přítomnosti tradice v textu. Ukázalo se však, že samotný pojem „vliv“ je naprosto vágní a klade před badatele více problémů, než jich řeší.

Předně, pojem vliv předpokládá, že minulost se i nadále dotýká přítomnosti, kdežto „volba vlivu“ se provádí v přítomnosti. Vliv starších textů na současné se tak jevil jako výsledek činnosti soudobého autora. Dá se takový způsob přenosu tradice nazvat *vlivem*? I kdybychom převzali psychoanalytickou interpretaci vlivu jako internalizace jisté zkušenosti, bylo by těžké nedospět k závěru, že trauma počátku [originary trauma]

2) Michèle Lagny, *Histoire et cinéma: Des amours difficiles*. „CinémaAction“ 1988, č. 47, s. 73 – 78.

3) Jurij M. Lotman, *Něskoľko myslej o tipologii kultur*. In: T ý ž, *Jazyki kultury i problemy perevodimosti*. Moskva 1987, s. 11. (Pozn. red.: srov. slovenský překlad J. M. Lotman, *Text a kultura*. Bratislava 1994, s. 19 – 30.)

je do značné míry retroaktivní výplod následné zkušenosti. Celá problematika vlivu nemohla uniknout tomu, co Laplanche a Pontalis nazvali „přeludem počátků“.⁴⁾

Další převládající způsob, jak vysvětlit vliv, zahrnoval odosobnění tvůrčího procesu. Podle této perspektivy má umělec jen omezený vliv na výběr materiálu. Materiál se mu spíše předkládá jako soubor témat, motivů, výplodů, jinak řečeno jako daný „umělecký jazyk“, který umožní tvorbu nového textu. Takový postoj slouží k demystifikaci pojmu vliv. Konečně, těžko bychom mohli mluvit o *vlivu* jazyka, kdyby byl jazyk chápán jako prostředek, v němž se text tvoří a dále existuje. Takové odosobnění tradice provedla v říši výtvarného umění Vídeňská škola dějin umění a jejím vyvrcholením byly ikonografické studie Erwina Panofského.

Obor filmové vědy se také může pochlubit velkým množstvím rádobý ikonografických studií, především v oblasti specifických žánrových filmů, jako např. *westerny*, *film noir* atd. Existují snahy o sestavení vyčerpávajícího „symbolária“ světového filmu.

Raymond Durgnat například vytvořil „malý slovník poetických motivů“, které putují z jednoho filmu do druhého, aniž by měly autora. Do Durgnatova slovníku se dostaly tyto motivy: slepota, karnevaly, vězení, trhy, květiny, mechanizovaná hudba, zrcadla, obrazy a plakáty, nádraží, výlohy, sochy, gramofony a podsvětí. Hlavní nedostatek Durgnatova thesauru symbolů a podobných slovníků je v tom, že se pokoušejí přiřknout danému motivu jakýsi jednoznačný a neměnný význam. Například: „Trh není svoboda, ale anarchie, která generuje chaos.“⁵⁾

Poněkud méně arbitrární jsou slovníky symbolů se specifickým vymezením, kde jsou ikonografické formy definovány daným kinematografickým dílem, případně vysoce kodifikovaným žánrem. Bylo několik nepřiliš úspěšných pokusů analyzovat ikonografii melodramat D. W. Griffitha.⁶⁾ Ikonografický přístup k počátkům filmu propagoval Erwin Panofsky, který se domníval, že důsledně ikonografické stadium bylo nezbytné v tom, jak film rozvíjel své sémantické strategie. Tradiční ikonografie nám pomáhá pochopit počátky filmu. Účinkuje podobně jako titulky v němém filmu, které, podle Panofského, hrály obdobnou roli jako středověké *tituli*:

„Další, méně nápadnou metodou výkladu, bylo zavedení fixní ikonografie, která od začátku informovala diváka o základních faktech a postavách; velmi se to podobalo oněm dvěma dámám v pozadí za císařem: ta, která drží meč, je jednoznačně identifikována jako Síla, druhá drží kříž a je to tedy Víra. Podle standardizovaného vzhledu, chování a atributů bylo možno rozpoznat dobře známý typ ‚vampa‘ a ‚hodného děvčete‘ (snad nejpersvědčivější moderní ekvivalenty středověké personifikace hříchu a ctnosti), ‚otce rodiny‘ a ‚padoucha‘, který byl charakterizován černým knírem a špacírkou. Noční scény se točily na modrý nebo zelený film. Kostkovaný ubrus znamenal jednu provždy ‚chudé, ale poctivé‘ prostředí; šťastné manželství, které mělo být vzápětí ohroženo stíny

4) Jean Laplanche – J. B. Pontalis, *Fantasme des origines, origine des fantasmes*. „Les temps modernes“ 1964, č. 215 (duben), s. 1833 – 1868.

5) Raymond Durgnat, *Films and Feelings*. Cambridge, MA 1976, s. 230; viz také s. 229 – 235.

6) Srov.: Michel Cieutat, *Naissance d'une iconographie: Les courts-métrages de D. W. Griffith (1908 – 1913)*. „Positif“ 1982, č. 282, s. 6 – 15; Roman Gubern, *Contribution à une lecture de l'iconographie griffithienne*. In: J. Mottet (Ed.), *David Wark Griffith*. Paris 1984, s. 117 – 125.

minulosti, symbolizovala mladá manželka, nalévající manželovi kávu; před prvním polibkém si dáma jemně pohrávala s partnerovou kravatou a bez výjimky přitom vykoplala levou nohou.⁷⁾

Přetrvávající motivy, které zde Panofsky vypočítává, nesou s sebou nezměnitelný význam, na který se film a vlastně každý umělecký text může spolehnout. Přesto se tyto motivy neúčastní tvorby nového významu; spíše významy pasivně přenášejí z minulosti do přítomnosti. Panofsky sám vyhostil tyto motivy do říše ikonografie tím, že je nazval „sekundární“ nebo „konvenční“. Poskytuje nám výmluvný příklad, když zdůrazňuje, že třináct mužů posazených určitým způsobem u stolu představuje Poslední večeři, což je konvenční ikonografický význam. Přesto obraz Leonarda da Vinci na toto téma znamená něco mnohem většího – a tento nový význam, příznačný pro da Vinciho fresku, nazývá Panofsky jejím „vnitřním významem“ nebo „obsahem“: „Objev a interpretace těchto ‚symbolických‘ hodnot (kterých si umělec sám často není vědom a které se mohou dokonce výrazně lišit od toho, co chtěl vědomě vyjádřit) je předmětem toho, co bychom mohli nazvat ‚ikonologie‘ v protikladu k ‚ikonografii‘.“⁸⁾

Potenciál i složitost ikonologického přístupu k významu objasní následující příklad. Záměrně jsem jej převzal z dějin počátků filmu, v nichž byla ikonografická vrstva důsledně zvýrazňována. Mám na mysli konkrétní motiv ve filmu D. W. Griffitha *INTOLERANCE* (1916), sochy slonů se zdviženými choboty zdobící hlavní stavbu v epizodě odehrávající se v Babylonu. Všeobecně se míní, že Griffith si tyto slony vypůjčil z italského filmu *CABIRIA* (1914), který režíroval Giovanni Pastrone. Dnes se vztah mezi Griffithem a Pastronem jeví mnohem složitější, nežlo jen o to, že by Pastrone Griffitha ovlivňoval; přesto je podle výzkumu Briana Hansona v této věci nesporné, že k nějakým výpůjčkám došlo.⁹⁾ Je významné, že k nim došlo přes Pastroneho zuřivý odpor k jakékoli formě plagiátu: italský režisér dokonce podnikl opatření a nechal pro *CABIRII* postavit falešnou scénérii, aby plagiátům předešel. Ačkoli tato lest byla z větší části úspěšná, byli sloni přesto ukradeni, ještě než se k nim dostal Griffith, aby se krátce po *CABIRII* objevili ve filmu *SALAMMBO*.¹⁰⁾

Touha předvést slony jako dekorativní motiv v *CABIRII* a *SALAMMBO* nás příliš nepřekvapí, když si vzpomeneme, že se oba filmy odehrávají v Kartágu, městě, které snadno vyvolá asociaci slonů díky Hannibalovu legendárnímu přechodu přes Alpy na hřbetě slona. Přesto je Griffithovo rozhodnutí umístit slony do Babylonu poněkud matoucím, protože mezi Babylonem a slony tradičně žádná asociace neexistuje a protože Griffith sám byl obecně rozhodně proti takovým anachronismům. Griffithův asistent Joseph Hennabery vzpomíná:

„Griffith byl do těch slonů celý žhavý. Chtěl, aby na každém z osmi podstavců Belšassarova paláce stál jeden. Hledal jsem ve svých podkladech. ‚Je mi líto,‘ řekl jsem, ‚nemohu

7) Erwin Panofsky, *Style and Medium in Moving Picture*. In: D. Talbot (Ed.), *Film: An Anthology*. Berkeley, 1959, s. 15 – 32. (Pozn. red.: srov. český překlad: E. Panofsky, *Styl a médium ve filmu*. „Illuminace“ 3, 1991, č. 1, s. 19 – 34.)

8) Erwin Panofsky, *Meaning in the visual Arts*. Garden city, NY 1955, s. 31.

9) Brian Hanson, *D. W. Griffith: Some Sources*. „Art Bulletin“ 1972, č. 54, s. 500; srov. také: Fausto Montesanti, *Pastrone e Griffith: Mito di un rapporto*. „Bianco e nero“ 1975, č. 5, s. 8 – 17; Adriana Belluccio, „Cabiria“ e „Intolerance“ tra il serio e il faceto. „Bianco e nero“ 1975, č. 5, s. 53 – 57.

10) Paolo Cherchi Usai, *Pastrone*. Florence 1986.

pro ty slony najít žádné opodstatnění. Je mi jedno, co namaloval Doré nebo jiní bibličtí umělci – nenacházím důvod, proč bychom tam slony měli dát. Předně, nepocházeli z této země. Možná, že se o nich vědělo, ale nemohu k tomu najít žádné odkazy.¹¹⁾

Nakonec kolega Wales našel někde zmínku o slonech na zdech Babylonu a Griffith se jí s potěšením hned chopil. Velice tam ty slony chtěl mít.¹¹⁾

Vyvstává tedy otázka: Jaký význam by tento motiv mohl mít jako součást babylonské scény? Musíme se zde krátce zmínit o zobrazování slonů v ikonografické tradici.¹²⁾ Slon se všeobecně jeví jako moudrý, bohobojný tvor. Byl obdařen schopností se červenat a z tohoto důvodu se stává symbolem cudnosti. Kniha *Physiologus*, základní pramen většiny křesťanských bestiářů, hovoří o protikladu mezi slonem a drakem. Při útěku před drakem slonice ve vodě porodí. *Physiologus* přirovnává slona a slonici k Adamovi a Evě poté, co ochutnali zakázané ovoce, zatímco novorozené slůně vidí jako Ježíše Krista. Není nutné říkat, že drak je ztotožněn s ďáblem. Leonardo da Vinci pohlížel na slona jako na vtělení cti, rozvahy, spravedlnosti a nábožnosti, zatímco Bernini použil slona na svém proslulém obelisku jako slunečního tvora. Představa slona jako slunečního zvířete sahá až do 19. století a definitivně ji ustaluje J. Collin de Plancy v knize *Dictionnaire Infernal*.¹³⁾

Bylo řečeno dosti, abychom si uvědomili, že ikonografická symbolika slona se obtížně srovnává s obecným kontextem Babylonu a se specifickým obsahem Griffithovy babylonské epizody, v níž se starobylé město evokuje podle svého tradičního obrazu jakožto vtěleného hříchu. V tomto smyslu vrhá ikonografická tradice jen málo světla na význam motivu; vskutku, motiv se nyní zdá být ještě záhadnější.

Přesto má babylonská scénérie v Griffithově filmu ještě jeden figurativní zdroj, který je alespoň tak významný jako CABIRIA – totiž obraz *Belšassarova hostina* (*Belshazzar's Feast*) (1820) od anglického umělce Johna Martina. Griffith, který tento obraz dobře znal, zahrnul jeho reprodukci do velkého alba výtvarných materiálů, které si pro film sestavil.¹⁴⁾ Je jasné, že Griffithova babylonská scénérie sleduje širokou koncepci Martinova obrazu. V *Belšassarově hostině*, podobně jako v Griffithově scénérii, nacházíme obrovské sloupy; zjišťujeme však, že je nezdobí sloni, ale hadi. Had je na Martinových obrazech primárním zvířecím symbolem; ovíjí se kolem sloupů na levé straně plátna a také kolem modly stojící v pozadí paláce. Přítomnost hada na Martinových obrazech má dvojí motivaci. Je to symbol hříchu a zároveň tvor z babylonské mytologie zvaný Tiamat, „drak temnoty“, kterého zničil sluneční svit a světlo dávající babylonské božstvo Marduk. Na Martinově obraze je i několik slonů, i když plní funkci sotva viditelných ornamentálních atributů. Martinovi sloni stojí u nohou Belšassarova trůnu, se vztyčenými choboty, a na zádech nesou hady, svinuté a hotovící se k útoku.

11) Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By*. New York 1968, s. 53n

12) K této tradici viz William S. Heckscher, *Bernini's Elephant and Obelisk*. In: E. Verheyen (Ed.), *Art and Literature: Studies in Relationship*. Durham, NC – Baden-Baden 1985, s. 65 – 96.

13) Jacques-Albin-Simon Collin de Plancy, *Dictionnaire Infernal*. Paris 1863, s. 231; srov. také: Erwin Panofsky, *Idea*. Paris 1989, o cudnosti; *Physiologus: Frühchristlicher Tiersymbolik*. Berlin 1987, s. 81; Ksenija Muratova, *Srednevekovij bestiarij*. Moskva 1984, s. 103, o slůněti jako Kristu; *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. Scarborough, NY 1960, s. 173; Howard Hibbard, *Bernini*. London 1978, s. 213.

14) B. Hanson, c. d., s. 504.

Je jistě podivné, že Griffith nahradil slony za hady, kteří jsou tradičně považováni za jejich nepřátele. Tato volba se jeví ještě podivnější ve světle další historie Martinova obrazu během 19. století. Roku 1831 vytvořil H. C. Selous, umělec-epigon Martinovy doby, rytinu s názvem *Zničení Babelu* (*The Destruction of Babel*), zřejmou imitaci Martina, na níž jsou čtyři obrovští vytesaní sloni. Pod Martinovým vlivem napsal Victor Hugo báseň *Oheň z nebes*, která vypráví o zničení Babylonu, Sodomy a Gomory. Také zde nečekaně nacházíme „žulové slony nesoucí gigantickou kupoli“. Báseň ilustroval v roce 1831 známý rytec Louis Boulanger, jehož práce také jasně ukazují na Martinův vliv. V levé části Boulangerova tisku nacházíme obrovskou sochu slona stojícího na zadních nohách; v pozadí je budova v plamenech, kde jsou místo karyatid sloni, kteří také zdobí hlavice sloupů. Několik detailů v Boulangerově kresbě tedy těsně anticipuje použití stejného motivu u Griffitha.¹⁵⁾

Zdálo by se, že Griffith se takto zařadil do specifické ikonografické tradice, která sahá až k Martinově *Belšassarově hostině* a která se spojuje spíše s Babylonem než s Kartágem. Mohli bychom se pak ptát, co asi způsobilo zařazení slonů do Griffithovy vize Babylonu a jeho zániku.

Měli bychom říci, že slon jako symbol prozrazuje známky ambivalence už v dávné historii. Víme, že Behemót, jeden z pekelných démonů, mohl na sebe brát podobu slona.¹⁶⁾ Tisk známého francouzsko-holandského umělce Bernarda Picarda, *Bůh moudrosti, zdraví a prosperity podle Sinhálců* (*The God of Wisdom, Health and Well-Being According to the Sinhalese*) (ze série z let 1723 – 1731 nazvané *Náboženské obřady a zvyky* [*Religious Ceremonies and Customs*]), popisuje modlu s hlavou slona a kopyty kozla, jejíž uctívání silně připomíná černou mši. Nicméně je významné, že uctíváný objekt v této dosti dvojznačné rytině je přesto nazýván bohem moudrosti a blahobytu.

Teprve poté, co Portugalci objevili na ostrově nedaleko Bombaje v Indii Sloní jeskyně [Elephanta Caves], začaly být asociace se slonem výrazně negativnější. V Elephantě byla objevena řada jeskynních chrámů s nesčítnými sochami slonů a také obrovské žulové lingamy, výrazné stopy falického kultu. Tento objev silně ovlivnil evropskou představivost: vytvořil spojení mezi slonem jako sochařským motivem a zničením modloslužebného a hříšného města. Právě v Elephantě sloužili sloni jako karyatidy v těsné blízkosti ohrad s falickými kameny.¹⁷⁾ Koncem 19. století Felicien Rops znázorňuje ve své rytině *Modla* (*The Idol*) slona s falickým chobotem. Celá rytina působí jako alegorie neřesti. Ostatně Charles Baudelaire také ve své básni *Cesta* píše o „modlách, které mají choboty“ ve městě prostopášníků:

15) K Boulangerovi a Martinovi viz N. Geiger, *Louis Boulanger: Sa vie, son œuvre*. In: *Louis Boulanger: Peintre-graveur de l'époque romantique (1806 – 1867)*. Dijon 1970, s. 11; a Ch. Thompson, *Le Feu du ciel de Victor Hugo et John Martin*. „Gazette des Beaux-Arts“ 65, 1965, č. 1155, s. 247 – 256; k Hugoově básni viz Victor Hugo, *Les Orientales. Les Feuilles d'automne. Les chants du crépuscule*. Paris 1872, s. 20; k Martinovi a H. C. Selousovi viz William Faver, *The Art of John Martin*. Oxford 1975, s. 110 – 111.

16) Srov. J.-A.-S. Collin de Plancy, c. d., s. 86.

17) Viz Louis Langlès, *Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan, décrits sous le double rapport archéologique et pittoresque*. 2. Paris 1821, s. 147 – 170.

„Zdravili jsme modly s choboty;
Trůny zdobené lesklými klenoty;
Jemně vypracované paláce jejichž pohádková pompa
By byla ničivým snem pro vaše bankéře;

Kostýmy opájející zrak;
Ženy s nabarvenými zuby a nehty
A moudré kejklíře, které laskal had.“¹⁸⁾

U Baudelaira slon jasně sdílí společný sémantický kontext s hadem.

Tato „nová“ ikonografie, okrajová vzhledem ke klasické ikonografické tradici, zahrnuje do své historie další kinematografický moment, film *SEDM HLAVNÍCH HRÍCHŮ* od George-se Mélièse (1900), v němž je alegorická epizoda nazvaná Hrad pýchy. Alegorie pýchy je zpracována podle klasické ikonografie popsané Panofským. Pýchu představuje žena vynořující se z pavího peří. Páv samozřejmě klasicky personifikuje samolibost, ale možná nejen tu. Z bestiáře *Livre du trésor* Brunetta Latiniho ze 13. století se dovídáme, že hříšnou povahu tohoto nádherného ptáka vyjadřuje jeho „hadí hlava a ďábelský hlas“.¹⁹⁾ V každém případě nemusíme chodit tak daleko do historie. Páv nadále působil jako symbol hříchu ve francouzské kultuře konce 19. století, např. na obraze Edmonda Louyse *Dívka s pávem* (*Jeune fille au paon*) (1895) a v básni Pierra Aman-Jeana *Žena s pávem* (1891), která popisuje sexuální spojení ženy s pávem.²⁰⁾ Alegorický detail, který nás zde zajímá, je zobrazení slona se zdviženým chobotem vyryté na zdi zámku Pýchy.

Detaily, které jsme rekonstruovali, nám umožňují dekódovat symbolický význam slona v Griffithově *INTOLERANCI*. Můžeme jej vykládat jako znak pýchy nebo neřesti, hříchů, které zatratily město Babylon. Tento význam se však neodvozuje čistě z tradiční ikonografie: vynořuje se v průsečíku řady textů náležejících k romantické a symbolistické tradici.

Naše analýza klade další otázky, na něž není snadná odpověď. Nemůžeme s jistotou říci, že Griffith vědomě umisťoval postavu slona přesně do toho symbolického kontextu, který jsem načrtl. Máme jediný řádný důkaz: že Griffith znal *CABIRII* a byl obeznámen s *Hostinou Belšassarovou*. Kdybychom došli k závěru, že Griffith převzal slony od Pastroneho, mohli bychom také předpokládat, že sochy v *INTOLERANCI* nemají žádnou symbolickou hodnotu a pouze reprodukují dekorativní motiv, který Griffith zahlédl

18) Charles Baudelaire, *Le Voyage*. In: T ý ž, *Les Paradis artificiels*. Paris 1966, s. 397. (Pozn. red.: k tomu ale srov. český překlad Jiřího Pelána:

„My šli jsme pozdravit idoly, jejich chrámy,
paláce ztopené v zářivé nádheře
a trůny, jejichž lesk a hvězdné drahokamy
by byly zhoubným snem pro vaše bankéře;

báječné oděvy, jež lidské oči zpijí,
ženy, jež bílý chrup si rády začerní,
a moudré kejklíře s krajtami kolem šijí.“

Viz Ch. Baudelaire, *Čas je hráč*. Praha 1986, s. 240.)

19) Brunetto Latini, *Livre du trésor*. In: *Bestiaires du moyen age*. Paris 1980, s. 210.

20) Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*. Geneva 1982, s. 124.

a který se mu zalíbil. Ale právě toto nemůžeme s jistotou říci: mohou být citátem z Martina (v jehož malbách sloni také vystupují, i když ne ústředně) spíše než z Pastroneho. Rovněž nemůžeme s jistotou říci, že Griffith neznal rytiny H. C. Selouse, Boulangerova nebo Feliciana Ropse, Hugovu a Baudelairovu poezii (i když u Baudelaira to není pravděpodobné), ani Mélièsův film. Nedostatek jistoty naznačuje, že bychom v tomto výčtu mohli pokračovat. Nejdůležitější však je, že nemůžeme zavrhnout ani možnost, že se Griffith vlastně nespolehal na žádnou převzatou tradici a že se rozhodl zařadit slony do výpravy z rozmaru či z nějakého zcela osobního a nevědomého podnětu (např. jako falický obraz).

Analytická tradice, v níž se nacházíme, je taková, že nás nedokáže zbavit „genealogické zvědavosti“, jak to kdysi nazval ruský fenomenolog Gustav Špet. „Když nastoupí zvědavost,“ řekl Špet, „vytvoří druh lidí, kteří dokáží provádět neuvěřitelné intelektuální pokrouceniny, aby nepochopili, co říká X, když nevědí, kdo byli jeho rodiče, jaké bylo jeho náboženské vzdělání, přesvědčení atd. Problém je, že i když to všechno zjistí, stále ještě nedokáží nic pochopit, protože je mučí pochybnosti, že by v tomto případě důvěryhodný pan X mohl lhát a proľhaný pan Y by mohl říkat pravdu.“²¹⁾

„Genealogická zvědavost“ je většinou metodologicky neplodná. V konečné analýze nemůžeme nikdy určit autentický zdroj, motivace volby, ani přesný symbolický význam postavy slona v Griffithových dekoracích. Nicméně, „genealogická zvědavost“ není specifickým rysem jediného „lidského druhu“, jak to popisuje Špet: je to fundamentální rys kultury obecně. Spojuje se se skutečností, že se nám text jeví vždy tak, jako by vyvěral z nějakého jiného textu, jakési Platónské „ideje“ textu. Diskurs si nemůžeme představit bez nějakého metafyzického počátku. Uvedu zde obsáhlý citát Michela Foucaulta, protože on toto obecné ztvárnění počátků popsal nejlépe:

„Zcela zřejmý diskurs se tajně zakládá na tom, ‚co již bylo řečeno‘ a... toto ‚již řečené‘ není jenom věta, která byla vyslovena nebo text, který již byl napsán, ale i ‚nikdy nevyřčené‘, nehmotný diskurs, hlas tichý jako dech, psaní, které je jenom svojí prázdnotou. Proto se předpokládá, že vše, co je v diskursu formulováno, bylo již vyřčeno v onom polo-tichu, které mu předchází, které v pozadí tvrdošíjně trvá, ale které diskurs ukryje a umlčí. Zjevný diskurs proto není ničím jiným, než represivní přítomností toho, co neříká; a toto ‚nevyřčené‘ je prázdnota, která zevnitř podkopává všechno, co je řečeno.“²²⁾

Tato pociťovaná potřeba korelovat text k nějakému předchozímu tichému diskursu se v podstatě váže ke skutečnosti, že diskurs díky jeho lineární povaze vnímáme v čase. Těžko si dokážeme představit možnost, že diskursu nepředcházelo plynutí času, „dech“ nebo „hlas“, tedy něco časového a neviditelného, protože čas nevidíme. Prázdnota vytvořená neviděným „již řečeným“ je pak vyplněna kulturním materiálem. Do textu se promítne smysl, přesně jako něco „již řečené“, které působí coby dvojnásobek zjevného diskursu. Toto všechno se přirozeně týká říše čtení, fenomenologie našeho vnímání diskursu. Ikonologie rekonstruuje na rozumovém základě předchůdce diskursu, naplňuje jej konkrétním kulturním materiálem a zviditelňuje v textu „dech času“.

21) Gustav G. Špet, *Sočinenija*. Moskva 1989, s. 396.

22) Michel Foucault, *Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York 1972, s. 25.

Anagram

Mnohem sofistikovanější model pro spojení zjevného a latentního diskursu vypracoval Ferdinand de Saussure ve své teorii anagramů, která sehrála důležitou roli u vzniku teorie intertextuality. Saussure svou teorii anagramu formuloval předtím, než napsal *Kurs obecné lingvistiky*, ale jeho práce o anagramu získaly na intelektuální přitažlivosti až po roce 1964, kdy byly vydány spolu s jeho dalšími nepublikovanými pracemi. Saussure tvrdí, že se ve staré indoevropské básnické tradici (rané latinské, řecké a starogermské) objevil „obecný princip pro skládání verše pomocí ‚anagramu‘. Mnoho básnických textů v této komplexní tradici, jako jsou hymny Rgvédy, se zdají být vytvořeny v souladu s akustickou (fonologickou) skladbou klíčového slova, obvykle jména nějakého božstva (zpravidla nezmiňovaného). Zbylá slova textu byla volena tak, aby se zvuky (fonémy) klíčového slova s jistou pravidelností opakovaly.“²³⁾

Saussure shromáždil obrovské množství materiálu týkajícího se místa anagramu v indoevropské poetice, který z několika důvodů nikdy nepublikoval. Za prvé ho zarazila skutečnost, že žádný z básníků, které studoval, nikdy nepřipustil, že by vědomě použil anagram jako princip. Za druhé, nemohl s konečnou platností prokázat, že jím nalezené anagramatické struktury nejsou výsledkem náhody: „Neexistuje způsob, jak vyřešit otázku náhody [v anagramech], což ukáže následující ilustrace: nanejvýš by se proti tomu dalo říci, že existuje šance najít průměrně v každých třech řádcích prostředek – ať už legitimně nebo ne – k vytvoření libovolného anagramu.“²⁴⁾

Saussurovy pochybnosti nezakryly širší metodologický význam anagramu jako grafického modelu toho, jak jeden text vstupuje do druhého, jak vnější prvek (např. jméno) ovlivňuje význam „vnitřních“ prvků textu. Saussure sám v diskusi o *Nibelunzích* poznamenal, že jakákoli změna v charakteru jména, které je vyjádřeno anagramem, může úplně změnit význam textu: „V uspořádání vyprávění není symbol jakožto materiál jen prostě používán; je modifikován. Neboť uspořádání je modifikovatelné a samo se stává činitelem modifikace. Postačí *obměnit, vnější vztahy* původního materiálu, aby se začaly lišit zjevně ‚vnitřní‘ charakteristiky. Identita symbolu se ztrácí v diachronickém životě legendy.“²⁵⁾

Takto získává určité pořadí prvků (jímž byla tradičně přisuzována klíčová role ve vytváření významu) velmi odlišnou funkci. Anagramatizuje totiž jiný text (text-předchůdce) a tím vytváří význam v syntagmatické jakož i paradigmatické dimenzi, synchronicky a zároveň diachronicky. Pořadí prvků používá anagramy ani ne tak k uspořádání lineární posloupnosti, jako spíše jakousi vertikální osu, východ, který vede k jiným textům, jinými slovy – intertextualitu. Anagram nám umožňuje vidět, jak jiný vnější text, skrytá citace, může uspořádat a modifikovat pořadí prvků daného textu.

Saussure rozlišuje několik typů anagramu: *hypogram*, *logogram* a *paragram*. Pro teorii intertextuality je zvláště důležitý paragram: „Termínem paragramatická síť popisujeme

23) Vjačeslav V. I v a n o v, *Očerki po istoriji semiotiki v SSSR*. Moskva 1976, s. 251.

24) Cit. dle Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris 1971, s. 128.

25) Tamtéž, s. 17.

(nelineární) *tabelární model* pro zpracování jazyka textu. Termín *sít'* nahrazuje jednohlasy (lineární) princip tím, že jej do sebe začlení a navrhuje, aby každý soubor (sekvence) byla dokončením a začátkem polyvalentního vztahu. Termín *paragram* ukazuje, že každý prvek funguje jako dynamická značka, jako *pohybující se „gram“*, který *dává smysl*, spíše než by jej prostě *vyjadřoval*.²⁶⁾

Kritička Julia Kristeva věnovala jistou pozornost pojmu *paragram*, stejně jako Saussurově obecné studii o anagramu. Byla to také ona, kdo zavedl běžné používání termínu *intertextualita*. Jako první se pokusila teoreticky ocenit Saussurovy práce na toto téma:

„Samotný básnický význam odkazuje zpět na jiné diskursivní významy tak, že v rámci básnické promluvy je čitelných několik diskursů. Kolem vlastního básnického významu se tak vytváří vícenásobný textový prostor, jehož prvky lze vkládat do konkrétního básnického textu. Tento prostor nazveme *intertextuálním*...“

Z této perspektivy je jasné, že na vlastní básnický význam nemůžeme pohlížet tak, jako by závisel na jediném kódu. Je průsečíkem několika kódů (alespoň dvou), které jsou vůči sobě ve vztahu negace.

Problémem, jak způsobit, aby se několik cizích diskursů mohlo protínat (a explodovat) v básnickém jazyce, se zabýval Ferdinand de Saussure ve své práci o anagramech.²⁷⁾

Zde je důležitá skutečnost, že různé básnické diskursy projevující se v oblasti *paragramu* nejenom prostě koexistují, narážejí do sebe nebo se vzájemně zasahují; místo toho se vzájemně negují, aby vytvořily význam, tak jako je samotný *paragram* destrukcí psaní jiným psaním, aktem sebedestrukce psaní.²⁸⁾ Vskutku, kdybychom měli číst báseň, do níž by jméno Boha bylo vepsáno zakódovanou formou, vnímali bychom buď text básně, nebo Boží jméno. Jakmile jméno do textu básně vstoupí, zničí (nebo alespoň silně modifikuje) to, co je v ní napsáno.

Některé z postulátů Julie Kristevy, zvláště ty, které se zabývají rozmanitostí kódů a textových systémů existujících v daném textu, stejně jako jejich konfliktní a vzájemně destruktivní povahou, převzal a aplikoval v oblasti filmu Christian Metz – aniž by však použil termín *paragram*.²⁹⁾ Je to zcela pochopitelné, protože je v samotné povaze *paragramu* vyskytovat se ve verbálním textu, což umožňuje jeho dělení na akustické segmenty. Jelikož ve filmu je primárním výrazem vizuální ztvárnění, které je možné dělit na souvislé segmenty jedině pomocí montáže, jsou *paragramatické* konstrukce ve filmu sotva možné.

Nejpřirozenějším způsobem zavedení anagramů do filmu by proto zahrnovalo jeho lingvistické prvky. Uvedu příklad. Název filmu Jeana Viga *À PROPOS DE NICE* (1929) nás zarazí svou neobvyklostí. Vazba „à propos de“ („pokud jde o...“) je v názvech uměleckých děl vzácná; zdá se, že spíše patří k žánru vědecké statě nebo eseje. Vigovu volbu názvu můžeme vskutku číst jako variaci názvu krátkého eseje Guy de Maupassanta *À propos de rien* (1886), který se zabývá právě městem Nice. Je významné, že *Nice i rien*

26) Oswald Ducrot – Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris 1979, s. 446.

27) Julia Kristeva, *Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 255.

28) Srov. tamtéž, s. 195.

29) Christian Metz, *Langage et cinéma*. Paris 1977, s. 16 – 79.

jsou paragramy (tj. neúplné anagramy) sebe sama. Paragram nám tak umožňuje nově zvážit význam Nice v tomto filmu: formuluje rovnici Nice = nic, prázdnota, čirá negace. To ale není všechno. Anagramatický vztah mezi názvy dvou textů nám umožňuje je spojit a na sebe promítnout, což přináší některé podivuhodné následky.

Maupassantův esej začíná popisem svátku květin a karnevalu v Nice (obojí má ústřední místo i ve Vigově filmu). Hezká drobná blondýna hází květy ze stánku na účastníky průvodu. Unavena na chvíli strne a pak je udivena tím, čeho si předtím nevšimla: „Panebože! Jak jsou ti lidé ohavní!“ Poprvé si všimla, uprostřed svátku, všech těch květů, radosti a opojení, že ze všech zvířat je lidský živočich ten nejošklivější.³⁰⁾ Maupassant pak živě líčí všechna lidská znetvoření, která hrdinka pozoruje, aby dospěl k závěru:

„Lidé jsou zajisté stejně oškliví každý den a pořád stejně odporně páchnou, ale naše oči, zvyklé na ten pohled, a nos, zvyklý na ten pach, jsou schopny uvědomit si tu ošklivost a pach jedině, když si je uvědomí v náhlém a silném kontrastu.

Lidské bytosti jsou strašné! Abychom dali dohromady galerii groteskních typů, které by rozesmály i mrtvolu, stačilo by sebrat prvních deset kolemjdoucích, seřadit je a vyfotografovat jejich různé postoje, příliš dlouhé, nebo příliš krátké nohy, příliš tučná, nebo příliš vychrtlá těla, tváře brunátné, nebo bledé, zarostlé, nebo hladké, úsměv, nebo vážný výraz.“³¹⁾

Maupassant dále vypočítává různé jiné důvody pro naši lidskou slepotu, mezi něž zahrnuje všechny formy společenských předsudků – náboženství, morálku, zvyk, v podstatě všechny projevy standardizovaného lidského chování. Na konci eseje se Maupassant znovu obrací ke své hrdince: „Již nepromluvila! Nač asi myslela? ... Nepochybně na nic!“³²⁾ Tato závěrečná věta dodává esejí kruhový charakter, vrací nás k názvu, *À propos de rien*.

Maupassantův esej se zabývá protikladem mezi viděním a vědomím. Vidění je zde nazýváno jako mechanické a nevědomé registrování reality (fotografování náhodných kolemjdoucích), zatímco slepota se rovná vědomí ve všech jeho formách, včetně té verbální. Právě v tomto kontextu nabývá plného významu Maupassantovo obrácení se k hrdince, která už nemyslí na nic a tudíž poprvé *vidí*. Jeho paradox spočívá v tom, že to, co viděla hrdinka, nemůže vyprávět spisovatel („Již nepromluvila!“), protože jazyk by zničil to, co viděla. Abychom byli schopni vidět, musí vědomí spočívat v „nicotě“ (*rien*).

Jestliže předpokládáme, že paragram, daný názvy, koreluje Vigův film i Maupassantův esej, pak můžeme Maupassantův text chápat jako vysvětlení nebo komentář k filmu, s galerií groteskních zrůd a stárnoucích mužů a žen. Film se stává schránkou čisté vize beze slov, která vzniká z „ničeho“ ve vědomí, které naplňuje kliše a které se ztotožňuje se samotným městem Nice. Jako vtělení „nicoty“ nám Nice umožňuje vidět lidi takové, jací skutečně jsou. Pro Viga i Maupassanta se Nice stává ideálním místem vidění (a vizionářů).

Anagram založený na názvech se může rozšířit a pojmout i texty jako celek, korelovat oba texty, aby osvětlil sémantickou strategii skrytou v jednom z nich (v tomto případě je to

30) Guy de Maupassant, *Chroniques*. 3. Paris 1980, s. 234.

31) Tamtéž, s. 234n.

32) Tamtéž, s. 237.

Vigův film). Nexus Vigo-Maupassant je též jedinečně intertextuální v tom, že zahrnuje literární text předpokládající nepřítomnost jazyka jako podmínku vidění, a kinematografický text, který efektivně realizuje toto bezeslovné vidění. Přesto sama nepřítomnost jazyka ve Vigově filmu nalézá svou motivaci verbálně, v Maupassantově textu, který jako by zprošťoval *À PROPOS DE NICE* jakékoli potřeby uchýlit se k řeči. Vigův film tak neguje Maupassantův esej, ale nabývá tak dalšího významu právě z tohoto negovaného textu.

Můj druhý příklad, který je složitější, se zabývá filmem *ŠKEBLE A KNĚZ* (1927) od Antonina Artauda a Germaine Dulacové. Byl to jediný Artaudův scénář, který byl skutečně natočen; Artaud byl nicméně nespokojen s prací Dulacové, zřekl se jakékoli účasti na filmu a dokonce se snažil zabránit jeho uvedení při oficiální premiéře, která se konala ve Studio des Ursulines. Dodnes nevíme, proč Artaud film odmítl, i když kritici a účastníci nabídli mnoho dohadů. Georges Sadoul, který byl účastníkem tohoto skandálu, shrnuje Artaudovy možné důvody: „Očekával, že bude ve *ŠKEBLI A KNĚZI* hrát hlavní roli, a i když byla dána někomu jinému prostě proto, že byl [Artaud] nemocen, byl přesvědčen, že je v tom nějaký podraz a vyvolal při premiéře rozruch hlučnou surrealistickou demonstrací.“³³⁾ Další očitý svědek, Jacques Brunius, píše, že Dulacová „poškodila film průměrným hereckým výkonem Alexe Allina a tím, že jej utopila v orgii technických triků, kterou přežila jen hrstka silných obrazů“.³⁴⁾

Tyto hypotézy stran Artaudových motivů pro odmítnutí filmu byly široce přijímány. Řada vědců se pokusila dát Artaudovu jednání životopisný a psychologický základ. Naomi Greeneová např. pohlíží na střet Artauda s Allinem jako na výraz Artaudova strachu ze svého dvojníka; Richard Abel vidí v samotném Artaudově scénáři odraz jeho vztahu k Gênice Athanasiou, stejně jako k matce a otci.³⁵⁾ Nicméně Artaudovo odmítnutí filmu může být chápáno v širším smyslu jako výraz Artaudovy touhy vytvořit jakýsi „absolutní text“, který v podstatě nemůže být realizován v materiální formě.

Artaud viděl v divadle možnost překonat jazyk, transcendovat vlastní hru ve prospěch nového konkrétního jazyka znaků, který kladl na roveň egyptským hieroglyfům: „Chci tím říci,“ prohlásil, „že neuvedu na scénu žádnou hru, založenou na psaní a na jazyce.“³⁶⁾ Jacques Derrida ukázal, že pro Artauda jednou pronesené slovo, zvláště slovo Jiného, je něco ukradeného tělu.³⁷⁾ Odtud Artaudův zájem o jazyk, který je „přímo komunikativní“ tím, že „vymazává slova gesty“.³⁸⁾ Odtud představa divadla beze zkoušek, divadla čistě bezprostřednosti, divadla bez textu – jinými slovy utopického, nerealizovatelného představení. Linda Williamsová navrhuje – a má zajisté pravdu – že film představoval pro Artauda prostředek pro uskutečnění utopie jazyka, který nemusí „krást“ slova tělu, jazyka, který se „zdá působit přímo na imaginaci bez oddělování zvuku a smyslu, které je pro jazyk tak zhoubné“³⁹⁾. Hledání jazyka, který neodděluje zvuk od významu, ukazuje

33) Georges Sadoul, *French Film*. London 1953, s. 38.

34) Jacques-B. Brunius, *En marge du cinéma français*. Lausanne 1987, s. 82.

35) Naomi Greene, *Artaud and Film: A Reconsideration*. „Cinema Journal“ 23, 1967, č. 4, s. 28 – 40; Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915 – 1929*. Princeton 1984, s. 478.

36) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*. Paris 1968, s. 168.

37) Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*. Paris 1979, s. 268.

38) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*. Paris 1968, s. 162.

39) Linda Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana, IL 1981, s. 21.

na jedné straně k filmu, v němž se spájí označující s označovaným. Na druhé straně se zdá být podobný funkci anagramu, který svým vlastním způsobem také ruší rozdíl mezi významem a zvukem. Má teze bude, že scénář, který Artaud napsal pro ŠKEBLI A KNĚZE, přesto, že se orientuje na film, obsahuje také složité anagramy, jež nelze vzhledem k jejich povaze přeložit do vizuálních forem ztvárnění.

Kromě filmu a anagramu vykazuje Artaudův scénář ještě třetí orientaci. Text jasně obsahuje řadu alchymických podtextů, které se již staly předmětem kritické pozornosti.⁴⁰⁾ V roce 1932 napsal Artaud článek *Alchymické divadlo*, v němž se pokusil vypracovat analogii mezi alchymii a divadlem. Pro Artauda jsou alchymie i divadlo poznamenány vnitřní dvojznačností, neboť hledají zlato tím, že současně přepracovávají látku a vytvářejí symbolické abstrakce. Oba se tak účastní hledání, jak spojit hmotu s významem, a tím reprodukuji základní dilema jazyka. Artaud se nadto domníval, že alchymie i divadlo vznikly ze zhroucení jakési prajednoty; na takto vzniklém konfliktu prosperuje divadlo, kdežto rozdělením světa na duch a hmotu vznikla alchymie. Úkolem alchymie i divadla, říká Artaud, je „rozuzlit nebo i vniveč obrátit všechny konflikty, jež jsou plodem antagonismu hmoty a ducha, ideje a formy, konkrétního a abstraktního, a všechny zdánlivé rozpory roztavit v jediný tvar, podobný zduchovnělému zlatu.“⁴¹⁾

Alchymie byla pro Artauda především rozštěpením prajednoty do jisté duálnosti, kterou by bylo možné znovu překonat opětným vytvoření předchozí jednoty ve „zlatě“. Stejnou schopnost Artaud přisuzoval fonetické artikulaci (jejíž duálnost byla jedním z hlavních témat jeho úvah). Roku 1934 uveřejnil jednu ze svých nejvíce enigmatických a filosofických prací, *Heliogabalus aneb Korunovaný anarchista*, která odhaluje prvotní zdroj jeho lingvistických utopií, knihu *Filosofické dějiny lidského rodu* (*L'Histoire philosophique du genre humain*) od Fabre d'Olivet, známého okultisty, který psal na počátku 19. století. V *Heliogabalovi* vzdává Artaud poctu d'Olivetově velkému objevu, že totiž Jedno, Nevy-slovitelné, se projevuje zvukem. Zvuk je svou povahou duální, bipolární, založený na kolizi dvou principů, ženského a mužského: „Právě zvuk, akustická vibrace, nám spíše než chuť, světlo, hmat, vášnivý cit či povznesení duše z těch nejčistších důvodů podává zprávu o chuti, světle a vznícení těch nejjemnějších citů. Je-li původ zvuku dvojitý, je vše dvojitý. A zde je počátek neklidu. Anarchie, která v sobě zahrnuje válku a vzájemnou řež. A existují-li dva principy, je jeden mužský, druhý ženský.“⁴²⁾ Historie Heliogabala (hermafrodita) je historií jednoho stvoření světa, který se rozpadá na mužský a ženský princip.

Artaudova alchymie tak nabývá výrazně akustického charakteru, který se programově realizuje ve formě anagramů. Anagramy tím, že spájejí několik významů do jediného zvuku, jsou schopné znovunastolit předchozí jednotu. Stávají se metaforickým prostředkem nalezení „duchovního zlata“. Jedním příkladem je název Artaudovy proslulé sbírky *Pupek předpeklí* (*L'Ombilic des Limbes*), založený na složité slovní hříčce. Slovo *limbes*

40) Inez Hedges, *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*. Durham, NC 1983; Grażyna Szymczyk-Kluszyńska, *Antonin Artaud et l'idée du cinéma sans film*. Nepublikovaný rukopis 1989.

41) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*. Paris 1968, s. 78. (Pozn. red.: cit. z českého překladu viz A. Artaud, *Divadlo a jeho dvojec*. Praha 1994, s. 58.)

42) Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*. Paris 1979, s. 130. (Pozn. red.: cit. z českého překladu viz A. Artaud, *Texty I*. Praha 1995, s. 132.)

(předpeklí) je anagramaticky obsaženo ve slově *ombilic* (pupek), jehož tři slabiky se v jákési slovní hříčce dělí na *homme-bile-liq(uide)* (člověk-žluč-tekutina). Slovo *ombilic* je tedy paragramem slova *alambic* (alembik), což je starý přístroj pro alchymickou destilaci. Nejdůležitější je, že slovo také obsahuje slabiku *ÓM* (nebo *AUM*), prvotní zvuk v hinduistické tradici, o němž se Artaud domníval, že má mystický význam. *ÓM* je zároveň Bůh, slovo, zdroj všech věcí a nositel principu trojice (jeho psaný symbol má v sanskrtu tři složky). V upanišadě Mandukya čteme, že *AUM* je „symbol toho, co bylo, co je / A co bude. *AUM* také představuje / To, co leží za minulostí, přítomností a budoucností.“ Tato jednota veškerého bytí se zvlášť jasně promítá do duality řeči a dechu, která je v upanišadě Chandogya zároveň mužská i ženská: „Řeč a dech, Sama a Rig, jsou / párem a v nehynoucím *ÓM* se / spojují, aby naplnily touhu jeden druhého.“⁴³⁾

Významná je i skutečnost, že hinduistická tradice spojuje slabiku *ÓM* s lasturou, která je také ústředním motivem filmu. V hinduistické mytologii vyšel z lastury první zvuk, který kdy rozechvěl svět, mystické *ÓM*. Lastura ústřice se asociuje s uchem a perla v ní uložená je slovo. V jiných mýtech se lastura sama stává zvukem (prvotním zvukem, který je v ní obsažen) a jazykem. V upanišadách je lastura Višnuovým atributem a obsahuje prvotní živly světa, jeho zárodek, kterým je také *ÓM*.⁴⁴⁾

Je-li *ÓM* anagramaticky přítomno ve slově *ombilic*, stojí za to vyjmenovat některé ze „skrytých významů“, které této slabice přisuzuje hermetická tradice. Každé písmeno má svůj vlastní význam. *M* je hieroglyf znamenající vodu, ale může také být symbolem matky nebo ženy. *Ó* (franc. *eau*) také znamená vodu. Tak *ÓM* v sobě ukrývá symbolickou jednotu $\text{Ó} = \text{M}$ (voda = voda). Při vertikálním uspořádání nabývají tatáž písmena další hieroglyfickou hodnotu:

Ó – je slunce, Boží oko vznášející se nad

M – vodami, prvním živlem při stvoření světa.⁴⁵⁾

Stojí za zmínku, že Artaudův scénář opakovaně a od samého prvního řádku identifikuje kněze [angl. *clergyman*] jako muže [franc. *homme*]. Je paradoxem, že hermetická tradice pohlížela na slovo *ÓM* / *homme* jako na ženský a vodní symbol. Muž (*ÓM*) funguje jako alchymický androgyn. Lastura, která je rovněž symbolickým ztělesněním *ÓM*, slouží jako dvojník muže, druhý princip, který je základem projevení se světa zvukem. Film jako celek můžeme číst jako mystické podobenství o stvoření světa ze dvou samostatných a přesto rozdělených principů.

Jelikož se anagramatické formy realizují výlučně na verbální rovině textu scénáře, musíme se blíže podívat na Artaudovo vlastní používání jazyka. Hrdina filmu je identifikován jedním ze dvou slov, *homme* a *clergyman* (muž a kněz, druhé slovo se vyskytuje i v názvu). Anglické slovo *clergyman* zní francouzskému uchu poněkud cize, týká se pouze anglických pastorů. Mohli bychom předpokládat, že Artaudova volba tohoto poněkud obskurního slova mohla být diktována fonetickým anagramem. Když je vyslovíme s francouzským přízvukem, jasně slyšíme, že *clergyman* obsahuje dvě slova: *l'air* (vzduch) a *hymen*, což znamená svatbu i panenskou blánu (kněz může projevit svou zdrženlivost tím, že si

43) *The Upanishads*. Tomales, CA 1995 (5. vyd., přel. Eknath Easwaran).

44) Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*. Paris 1982, s. 277n.

45) Jean Richer, *L'Alchimie du verbe de Rimbaud*. Paris 1972, s. 36n.

přetáhne šosy přes stehna). Artaudovo rozhodnutí označit tutéž postavu dvěma jmény by se mohlo rovnat uvedení dvou živlů – vzduchu a vody – spojených v jedno. Hymen by se pak netýkal jen ženské povahy kněze, ale také představy alchymické svatby.

Stejně jako je do zápletky scénáře zakódováno několik alchymických procesů, slouží i anagramatická povaha Artaudova psaní k zakódování alchymických transformací zvuků – metamorfózy *ÓM* do *OR* (zlato). Připomeňme si poslední scénu filmového scénáře:

„Aby mohli vyčistit dům, musí posunout skleněnou kouli, což není nic jiného, než jakási váza naplněná vodou... Mezi [mladými lidmi] znovu objevíme ženu a kněze. Zdá se, že se právě budou brát. Ale v tomto okamžiku se v rozích plátna začínají promítat vize, které mu probíhaly při spánku mozem. Plátno rozetne v půli zjevení obrovské lodi. Loď zmizí, ale vidíme kněze, jak, bezhlavý, v ruce balíček zabalený v papíru, schází po schodišti, které jako by ustupovalo do nebe. Vstoupí do místnosti, kde se všichni shromáždili, rozbálí balíček a odhalí skleněnou kouli. Pak se skloní k zemi a kouli rozbije: z ní se vynoří hlava, žádná jiná než jeho vlastní.

Hlava se přišerně ušklíbá.

Drží ji v ruce jako klobouk. Hlava spočívá na lastuře ústřice. Když pozvedne lasturu ke rtům, hlava se rozpustí a změní na jakousi černavou tekutinu, kterou se zavřenýma očima spolyká.“⁴⁶⁾

Nebudu se pouštět příliš hluboko do jasně alchymické symboliky této epizody, kterou již prozkoumala Grazyna Szymczyk-Kluszczyńska. Postačí si všimnout souvislosti mezi skleněnou koulí, lasturou a alembikem (alchymickým destilačním přístrojem); zaregistrovat motiv alchymické svatby a schodiště stoupajícího do nebe – jistě Jákobův žebřík, motiv, který byl v alchymické ikonografii poměrně rozšířený (a často se odehrával na břehu moře).⁴⁷⁾ Nás zajímá něco, co leží poněkud stranou těchto motivů. Celá závěrečná epizoda (včetně jejích poněkud obskurních obrazů) může být rozluštěna jako součást alchymické výroby zlata, označeného zde francouzským slovem *OR*. *OR* je mystický kořen, který znamená „světlo“. V hermetické tradici se často psalo třemi písmeny, jako *AUR* (latinsky *aurum*), a bylo proto spojováno s principem trojice, podobně jako *AUM*. Mystikové znovuobjevili *OR* ve jméně nejvyššího zoroastrovského božstva, jímž je Ahuramazda (Ormuzd), to znamená „aktivní slovo“. V novější evropské tradici kabalistického myšlení má *OR* ještě další význam. Fabre d'Olivet v knize *Jazyk hebrejského zřízení* (*La Langue hébraïque restituée*) poznamenává, že písmeno *R* znamená hieroglyficky hlavu, zatímco *O* znamená vodu. Kombinace *O + R* (vytvoření zlata z různých prvků, překonání duálnosti) je tak či onak spojena s procesem pití. Jean Richer odhalil hru těchto hieroglyfů v básni Arthura Rimbauda *Slza* (*Larme*), která končí tímto kupletem: „Zlato! Jako hledač zlata nebo mušlí / Již nemyslel jsem na nápoj!“⁴⁸⁾ Symbolika těchto řádek nás zajímá pouze v tom, že spojují zlato, lastury a pití (je ostatně možné, že Rimbaud měl na mysli tekuté zlato

46) Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, 3. Paris 1978, s. 24n.

47) *Němaja kniha*. In: *Vozniknověnie i razvitije chimiji s drevnějšich vremen do XVII veka*. Moskva 1980, ilustrace 1.

48) J. Richer, c. d., s. 50n. (Pozn. red.: k tomu ale srov. český překlad Gustava Francla:

„Jak hledač zlata nebo lastur bílých,
pochybuji, že jsem kdy musel pít!“

Viz Arthur Rimbaud, *Doušek jedu*. Praha 1985, s. 55.)

alchymistů). Jde o to, že Artaud spojuje v jedné epizodě hlavu, lasturu a akt pití, což působí jako rébus, zastírá tvorbu zlata jako hieroglyf, vytvořený z písmen *ÓM* (lastura).

Moji hypotézu snadno potvrzují fonetické vzorce posledního odstavce textu scénáře, které by byl Artaud, vždy citlivý na mystické souznění zvuků, určitě bral vážně. Přečtěme si jej ve francouzštině: „Il la tient dans sa main cOMme un chapeau. La tête repose sur une coquille d'huitre. COMme il approche la coquille de ses lèvres la tête se fond et se transfORMe en une sORte de liquide noirâtre qu'il absORbe en fermant les yeux.“ Velkými písmeny jsem označil slabiky, skrze které dochází k „alchymické transmutaci“ *ÓM* na *OR*. Fonetická struktura je zde dodržena s naprostou symetrií. Nejprve se dvakrát opakuje slabika *ÓM*, pak slabika *OR*. Uprostřed jsou stěžejní slova *se transforme*, okamžik přechodu, při němž se *ÓM* a *OR* spojí v *ORM*.

„Černavá tekutina“ v poslední větě může být dále interpretována ve světle mystického pojednání, ve Francii dobře známého, *L'Oeuf de Kneph: Histoire secrète du Zéro*, které vydal roku 1864 v Bukurešti jakýsi Ange Pechmeja. V knize je ilustrace univerzálního vejce, které spojuje všechna písmena abecedy. Písmeno *O* je zde interpretováno jako zdroj všech samohlásek a písmeno *R* jako zdroj všech souhlásek (srov. duální povahu zvuků v d'Olivetovi a Artaudovi). Symbol písmene *O* je nadto bílý Jehova a písmene *R* černý Jehova (další dvojník, což by byl Artaud docenil). Takto by se transmutace fonetického principu *ÓM* na *OR* dala popsat jako symbolické vzývání černého písmene *R*.⁴⁹⁾

V knize *L'Oeuf de Kneph* je zvláštní moment, kdy je sémantická – nebo spíše symbolická – šíře slova *or* (zlato) stanovena etymologicky. Ve výčtu slov (autor dokonce zařazuje anagramy, jako je *RO*), nacházíme většinu motivů, které se objevují v Artaudově filmu: *ORtus* (latinsky „porod“), *quOURoun* (arabsky „koruna“), *Öraba* (bretonsky „vozík“), *gORod* (rusky „město“), *gORa* (polsky „kopec“), nebo řecké *amfORa*.⁵⁰⁾ Akustické prvky slova tak mohou sloužit jako jádro, z něhož se na základě anagramatické souvislosti může vyvinout celý svazek motivů.

Dosti bylo řečeno k návrhu poslední hypotézy o Artaudově nespokojenosti s verzí filmu Germaine Dulacové. Artaudův scénář prostě nebylo možné natočit, protože jeho logika byla do značné míry zasazena do fonetické a hieroglyfické vrstvy Artaudova psaní. Je jasné, že tato vrstva nešla přeložit do vizuální řeči filmu. Artaudův text byl odsouzen k tomu, aby zůstal experimentální hypotézou.

Otázky položené ve ŠKEBLI A KNĚZI však zasahují mnohem dále než k faktickým podrobnostem Artaudova střetu s Dulacovou. Spíše jde o to, proč si Artaud při psaní scénáře zvolil paragramatický významový model. Bylo již zdůrazněno, že anagram svým způsobem ničí dualitu významu a zvuku a nachází tak spřízněnost s filmem, který je také založen na jedinečném souznění označujícího a označovaného. Linda Williamsová napsala, že „Artaudovi právě tato absence označujícího ve filmu jako by nabízela možnou ochranu před krádeží jeho řeči Jiným“.⁵¹⁾

Anagramatický charakter Artaudovy písemné tvorby se jasně orientuje na překonání fonetické roviny jazyka pomocí hieroglyfu. V tomto kontextu se *ÓM* může rovnat lastuře

49) Tamtéž, s. 81.

50) Tamtéž, s. 128n.

51) L. Williams, c. d., s. 22.

a obsahovat hieroglyf znamenající *vodu*, kdežto *OR* se může stát kombinací *hlavy* a *vody*. Anagram je tak nejpřímější prostředek transformace fonetického na vizuální: nese v sobě mechanismus adaptace filmového plátna, pokud tím myslíme překlad jazyka do vizuálních termínů. Přesto tato alchymická „transmutace“ „akustického“ do „obrazového“ vzdoruje jakémukoli skutečnému pokusu o filmovou vizualizaci. Adaptace plátna je ve skutečnosti již anagramaticky vepsána do psaného textu, což nakonec vlastní překlad z textu na plátno vylučuje.

Hieroglyf ve filmu je problém, který si zasluhuje zvláštní pozornost. Sám Artaud se vyslovil jednoznačně ve prospěch nahrazení fonetické řeči v divadle hieroglyfy. V prvním manifestu *Krutého divadla* napsal:

„Dále je nutno nalézt nové prostředky, jak tuto [artikulovanou] řeč zaznamenat, buď způsobem blízkým hudební transkripci nebo šifrovanému jazyku.

Pokud jde o běžné objekty nebo lidské tělo, povznesené na úroveň znaků, zřejmě se lze inspirovat hieroglyfickými znaky – nejen proto, aby zápis byl čitelný a umožňoval jejich reprodukci, ale aby bylo také možno na scéně komponovat přesné a snadno čitelné symboly.“⁵²⁾

Jacques Derrida přesvědčivě prokázal, že pojem hieroglyfu se u Artauda úzce vztahuje k základní změně představy ztvárnění. Ztvárnění slova bylo nahrazeno, říká Derrida, „odvíjejícím se objemem, mnohorozměrným prostředím, zkušeností, která si vytváří vlastní prostor“. Derrida signalizuje toto posunutí jako „uzavření klasického ztvárnění“ nebo jako „rekonstituci uzavřeného prostoru původního ztvárnění“ („původní“ zde označuje stádium předverbální a předgestické). Derrida dále definuje postklasické ztvárnění jako „autoprezentaci čisté vizuálnosti a čisté sensibility“.⁵³⁾

Uzavření klasického ztvárnění do objemu, prostoru, čisté vizuálnosti a smyslovosti dává hieroglyfu tělesnou kvalitu. Hieroglyf jako celek získává autonomii, která podřívá jeho status jako znaku. Znak přestává být průhledným médiem pro překlad významu z jeho označujícího do označovaného. K tomuto procesu dochází, vždy tam, kde psaní, zvláště ve své obrazové podobě, nabývá rysů objektu. Pro Ezru Pounda, který považoval čínské „hieroglyfy“ za model básnické obrazivosti, je obraz „formou superpozice, to znamená, že je to jedna představa položená na druhou“.⁵⁴⁾ Tato koncepce obrazu se měla stát základem poundovského „vorticismu“, který stavěl do kontrastu s „impresionismem“, jehož nejlepším výrazem, podle Pounda, je film. Sergej Ejzenštejn formuloval myšlenku dosti analogickou Poundově, i když poněkud později. Odmítl přirozený (impresionistický) pojem mimésis v předstříhovém filmu ve prospěch stříhu, v němž viděl jedinečný způsob realizace stejné ideje, která je v hieroglyf-piktogramu. Ejzenštejn o konstitutivních prvcích hieroglyfu, který viděl jako totožný s prvky filmového stříhu, prohlásil: „Každý zvlášť odpovídá *objektu*, skutečnosti, ale jejich kombinace odpovídá *pojmu*. Spojením

52) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*. Paris 1968, s. 168. (Pozn. red.: cit. z českého překladu viz A. Artaud, *Divadlo a jeho dvojec*. Praha 1994, s. 106.)

53) Jacques Derrida, *Writing and Difference*. Chicago 1978, s. 237n. (Pozn. red.: srov. J. Derrida, *Divadlo krutosti a hranice reprezentace*. In: *Myšlení o divadle II*. Praha 1993, s. 120 – 131.)

54) Ezra Pound, *Ezra Pound: A Critical Anthology*. London 1970, s. 53; srov. také: V. V. Maliavin, *Kitajskije improvizacii Paunda*. In: *Vostok-Zapad*. Moskva 1982, s. 246 – 277.

jednotlivých hieroglyfů vznikl ideogram. Kombinací dvou „zobrazitelných“ [izobrazimych] je dosaženo ztvárnění něčeho, co je graficky nevylicitelné.⁵⁵⁾

Zamyslíme-li se nad tímto „hromaděním“ jednoho na druhé, což pro Pounda, Ejzenštejna a Artauda představuje základ hieroglyfu, snadno znovuobjevíme jak variantu anagramatického principu kombinace, tak i jasně vyjádřený záměr zničit sémiotickou průhlednost prvků konstituujících hieroglyf.

Když Ejzenštejn říká, že v hieroglyfice „obraz vody a obraz oka znamená „plakat““, pak také naznačuje, že k dosažení pojmu „plakat“ musíme zničit jednodušší, zřejmější ikonické významy vody a oka.⁵⁶⁾ Již zaznamenaná eskalace čistých prostorových a hmotných prvků v hieroglyfu tak působí spolu se zničením předchozí ikonické hodnoty, toho co bychom mohli nazvat *mimetická* rovina diskursu. Pro Pounda i Ejzenštejna se destrukce významu jednotlivých prvků okamžitě kompenzuje vytvořením obecného významu, založeného jaksi na ruinách *mimésis*. Takový závěr však rozhodně není zřejmý. Superpozice „vody“ a „oka“ by mohla vytvořit pojem „plakat“, ale stejně tak snadno i ne(vytvořit). Význam hieroglyfu je vždy mnohem méně zjevný než význam vytvořený mimeticky a ve velké většině případů není vlastně vnímáním rozpoznán. Průlom k novému významu by tedy mohl skončit tak, že význam by byl úplně zničen a nakonec by se vystupňovala čistá „tělesnost“, sebepředvádění smyslovosti.

Kritikové používající soudobou teorii k analýze hieroglyfického modelu psaní (včetně Ejzenštejnova) v tom, kde se týká filmu, došli k závěru, že hieroglyf „otřásá znakem“, protože zvyšuje různorodost textu.⁵⁷⁾ Otřesení znaku znamená především zničení lineárnosti jakožto základního časového modelu diskursu. Lineárnost je pak odsunuta seskupením různých složek. Jacques Derrida popisuje piktogram takto:

„Označující je rozbito nebo seskupeno do systému: týká se najednou, a alespoň, jedné věci a jednoho zvuku. Věc sama je souborem věcí nebo řetězcem diferencí, v prostoru; zvuk, který je také vepsán v řetězci, může být slovo: vepsání je ideogramatické nebo syntetické; nelze je rozložit; zvuk sám však může být atomický prvek, sám vstupující do skladby.“⁵⁸⁾

Pro Derridu i zvuk, svou povahou lineární, nabývá kvalit „atomu“ vloženého do konstelace. Tato konstelace, založená na rozdílech, nabývá prostě díky ztrátě své lineárnosti, rysů „těla“, které již není „mimetické“ a je tedy zcela jedinečné: „tělo-jako-znak“.

Na první pohled se zdá, že piktogram restauruje motivovanost (a tudíž mimetičnost) znaku, jeho spojení s objekty vnějšího světa. Ve skutečnosti je tomu právě naopak: superpozicí prvků, které jej tvoří, vlastně podřívá mimetickou povahu textu. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier nabízí jasnou diagnózu toho, o co jde: „Jde vždy o to, vrátit se ke Cratylovi, motivovat znak a přivést jej blíže věci a učinit tak ze slova nebo písmene

55) Sergej M. Ejzenštejn, *The Cinematographic Principle and the Ideogram*. In: T ý ž, *Film Form*. New York 1940, s. 30.

56) Sergej M. Ejzenštejn, *Izbrannyje proizvedenija*, 2. Moskva 1965, s. 285.

57) Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore 1985, s. 271.

58) Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Baltimore 1976, s. 90. (Pozn. red.: srov. J. Derrida, *Grammatologia*. Bratislava 1999, s. 100.)

postavu pro reálno. Dalo by se pak říci, že opačně hledání hieroglyfu ve filmu se zdá být založeno na možnosti demotivace obrazu vzhledem k objektu, který představuje – tedy na možnosti oddělit ztvárnění a význam [figuration and signification].⁵⁹⁾

Naše diskuse o hieroglyfu, odvíjející se přímo od samotné povahy paragramu, má bezprostřední dopad na teorii intertextuality. Intertextualita také superponuje text na text, význam na význam, a tím podstatně transformuje psaní do hieroglyfu. Vyplývá z toho důležitá otázka, která by se dala formulovat takto: Otevírá intertextualita nové významové perspektivy (významy), nebo spíše generuje takovou složitou superpozici významů proto, aby s konečnou platností zničila možnost konečného významu? Je znak konečně zpracován do hieroglyfu, čímž se „uzavírá“ okamžik klasického ztvárnění a zavádí se „autoprezentace smyslového“?

Chceme-li postoupit dále, musíme si položit ještě tyto otázky: Co je to citát? Do jaké míry je citát charakterizován vlastnostmi, které vnímáme jako typické pro anagram a hieroglyf? Pro zkoumání této otázky si vezmeme exemplární případ textového žánru sestaveného zcela z citátů. V dávné minulosti existoval básnický žánr, jehož texty byly skutečnou mozaikou citátů z klasických autorů. Tento žánr se nazýval *cento* (doslovně slátanina). Michail Gasparov a E. G. Ruzina, kteří studovali centa založená na Vergiliově poezii, došli k závěru, že žánr není ani tak důkazem literární kontinuity jako spíš „hlubokou kulturně-historickou roztržkou mezi dostupným materiálem a jeho přepracováním ve formě centa“.⁶⁰⁾ Cento se tak zakládá na odklonu od tradice a prezentuje se jako vnitřně neorganický text, slátanina.

V našem století bychom za pravého tvůrce centa mohli považovat Waltera Benjamina. Benjamin snil o tom, že napíše text, který bude „sbírkou citátů“. Citování Benjaminovi nahrazovalo bezprostřednější vztah k minulosti. Přenos minulosti do přítomnosti byl nahrazen principem citovatelnosti. Vlastní citování však rozhodně nebylo konzervativní uchovávaní minulosti. Šlo o touhu zničit přítomnost, časové médium klasického ztvárnění, o kterém jsme již mluvili.⁶¹⁾

Víme, že se Benjaminův zájem o citování vyvíjel pod vlivem Karla Krause, který sám vypracoval „metodu, jak citovat bez komentáře“. Kraus, podle Benjamina, „objevil v citátu moc nikoli uchovat, ale pročistit, vytrhnout z kontextu, zničit; jedinou moc, v níž dosud sídlí naděje, že by v tomto věku mohlo něco přežít – protože je mu to vyrváno“.⁶²⁾

59) Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le Texte divisé: Essai sur l'écriture filmique*. Paris 1981, s. 71.

60) Michail L. Gasparov – E. G. Ruzina, *Pamjatniki knižnovo eposa*. Moskva 1978, s. 210.

61) Citát nám minulost jaksi přibližuje, ale nemůže ji učinit součástí přítomnosti. Citátem se nám přítomnost ve skutečnosti více vzdaluje. Tento proces lze pravděpodobně popsat v prostorových kategoriích. Martin Heidegger upoutal naši pozornost ke skutečnosti, že film, zatímco nám objekty přibližuje, nezpůsobuje, že by byly blízko. „Co nám film a rozhlas svým obrazem přiblížily na dosah ruky, může nám přesto zůstat vzdálené. Co leží v nedohlednu, může nám být blízké. Malá vzdálenost není ještě dálka.“ (Martin Heidegger, *The Thing*. In: T ý ž, *Poetry, Language, Thought*. New York 1971, 165; cit. dle M. Heidegger, *Básnický bydlí člověk*. Praha 1993, s. 7.) Heidegger se domnívá, že blízkost věci k subjektu je definována její „věčností“. Při transformaci věci ve znak ničí film přirozeně její „věčnost“ a z toho důvodu také podřívá její blízkost. Citát, který je v podstatě znak, který odkazuje na jiný text, pouze zvyšuje účinek vzdalování. Proto se také citát divadelně konstituuje jako scéna, tedy něco, co je divákovi vzdálené. Odtud efekt roztržky s přítomností v systému ztvárnění.

62) Walter Benjamin, *Reflection*. New York 1978, s. 271.

Kraus trval na tom, že citát je jakousi formou „psaného hraní“.⁶³⁾ Tento vpád divadla do psaní odráží trhlinu v homogenitě textu, uvedení scény nebo malby, heterogenního a poněkud zapouzdřeného fragmentu, který známe jako citát.

Ve filmu se tato metaforická transformace citátu do čehosi připomínajícího obrazové malířské plátno nebo divadelní scénu v jistém smyslu potvrzuje specifickými rysy filmu.⁶⁴⁾ Raymond Bellour zdůraznil, že filmový text nemůže být citován kritikem, pokud kritik pracuje s napsanými slovy. Skutečnost, že film nelze citovat v psaném textu, dokonce vede Belloura k názoru, že samotnou myšlenku, že film je text, je možné přijmout jen metaforicky. Dochází k závěru, že jediný způsob, jak citovat písemně film je, reprodukovat z něj fotogramy:

„Psaný text nemůže reprodukovat to, co může udělat jen kamera – vytvořit iluzi pohybu, na níž se zakládá smysl filmu pro realitu. Proto i reprodukce velkého počtu fotogramů dokazuje málo, kromě neschopnosti kritika uchopit textovost filmu. Nicméně jsou tyto fotogramy nesmírně důležité. Fungují skutečně jako čtenářův ekvivalent „mrtvolek“ (*freeze-frames*), které přicházejí na střihačský stůl a mají tu protimluvnou roli, že odhalují textovost filmu v tom, že se snaží přerušit jeho odvíjení.“⁶⁵⁾

Bellourova poznámka je cenná tím, jak zdůrazňuje fragmentární, statickou povahu filmových citátů: tím, že se stávají fotogramy, znásilňují „přirozenou“ logiku vývoje filmu. Avšak skutečnost, že fotogram jako citát je neústrojný ve své malířskosti nebo divadelnosti, není ještě všechno. Důležitější je to, že fotogram „exponuje textualitu filmu“; to znamená, že nám dovoluje dotknout se skrytých procesů, jimiž film vytváří vlastní významy. Význam nebo textualita filmu tedy paradoxně probleskne tam, kde je přerušen jeho přirozený život.

63) Kurt Krollop, *Dichtung und Satire bei Karl Kraus*. In: *Kraus K. Vor Walpurgisnacht: Ausgewählte Werke*, 3. Berlin 1977, s. 668n.

64) Je fakt, že sémantizace vizuálního na plátně se významnou měrou uskutečňuje díky jednotlivému záběru, který v podstatě imituje funkci rámu v malbě nebo světla rampy v divadle. Film tak nabývá význam díky asimilaci prvků z poetiky malby a divadla. Pro sémantiku filmu má podstatný význam scéna, kterou Ejzenštejn nazýval *mise-en-cadre* (Sergej M. Ejzenštejn, *Izbrannyye proizvedeniya*, 2. Moskva 1965, s. 334 – 376). Heath popsal proces, jímž se počáteční význam filmu vyvíjí z hlediska sémiotiky: „Ústřední je konverze viděného ve scénu, kdy se nositel významu absolutně drží vlastního významu: záběr komponovaný, soustředěný, vyprávěný, je bodem této konverze“ (Stephen Heath, *Narrative Space*. „Screen“ 17, 1972, č. 3, s. 83). V tomto procesu je podstatné si všimnout, že rámec záběru nepatří k diegezi neboli výpravnému aspektu filmu. Patří spíše k prostoru diváka a je tak schopen přeložit vyprávěné do roviny přijetí, kde dochází k semióze. Meyer Schapiro byl jeden z prvních, kdo popsal tento problém ve vztahu k malířství: „Rámec záběru patří k prostoru diváka, spíše než k iluzornímu trojrozměrnému světu ztvárnění, který se v něm i za jeho hranicemi odhaluje. Rámec je mechanismus umístěný mezi světem diváka a ztvárněním, jehož funkce je probouzet a soustřeďovat“ (Meyer Schapiro, *Nekatorije problemy semiotiki vizual'nogo iskusstva*. In: *Semiotika i iskusstvometrija*. Moskva 1972, s. 141). Tímto způsobem citát, který často nabývá charakteru malby nebo scény, pouze zavádí do filmu pod způsobem materiálního objektu něco, co je neviditelně přítomno v každém záběru filmu. Tím vzniká zdvojení sémiotického procesu, které dostává důraz a materiálně se projevuje. Fyzický záběr „citátu“ zvyšuje jeho materiálnost, jeho vnější postavení vzhledem k vlastnímu tělu filmu. Srov. Jacques Aumont, *L'Œil interminable: Cinéma et peinture*. Paris 1989, s. 110 – 115.

65) Raymond Bellour, *L'Analyse du film*. Paris 1979, s. 40.

Roland Barthes kdysi tento jev dosti přesvědčivě analyzoval a ukázal, jak se tzv. třetí význam (*troisième sens*: vágní, neartikulovaný význam; význam ještě v procesu vlastního vzniku) nejlépe vyčte z fotogramu, který záběr izoluje a imobilizuje:

„Proto nemůže být filmové do jisté míry (která je mírou našeho teoretického tápání), a to velmi paradoxně, zachyceno ve filmu ‚v situaci‘, ‚v pohybu‘, ‚v přirození‘, ale opět jenom ve velkém artefaktu, kterým je fotogram. Již dlouho jsem znepokojován tímto fenoménem: zajímat se a dokonce se zahledět na fotografie filmu (u vstupů do kin, v Cahiers) a přechodem do kina z těchto fotografií všechno ztratit (nejen upoutání, ale vzpomínku na sám obraz) – mutace, která může dosáhnout úplného převrácení hodnot.“⁶⁶⁾

Máme-li sledovat Belloura v jeho pohledu na fotogram jako na model filmového citátu, pak jsme vedeni k závěru, že význam se projevuje jedině v citátech. Význam se vynořuje v textových „anomáliích“, jakou je např. fotogram.

Citát zastavuje lineární odvíjení textu. Jak poznamenává Laurent Jenny:

„Intertextualitě je vlastní zavedení nového způsobu čtení, které rozbíjí lineárnost textu. Každý intertextuální odkaz je sídlem alternativy: buď bude člověk číst dál a odkaz bude vidět jen jako jeden z mnoha fragmentů, integrální součást syntagmatiky textu, nebo se vrátí k původnímu textu, uchýlí se k jakési intelektuální anamnéze, skrze kterou se intertextuální odkaz bude jevit jako „posunutý“, paradigmatický prvek vycházející ze syntagmatické osy, která již byla zapomenuta.“⁶⁷⁾

Tuto alternativu však není vždy možné realizovat. Anomálie, které se v textu vynořují a blokují jeho rozvoj, nás vybízejí k intertextovému čtení. Je tomu tak proto, že každý „normativní“ narativní text má určitou vnitřní logiku. Tato logika motivuje přítomnost různých fragmentů, z nichž je text vytvořen. Jestliže fragment nemůže najít dostatečně závažnou motivaci pro svou existenci z logiky textu, stane se anomálií a nutí čtenáře hledat motivaci v nějaké jiné logice nebo vysvětlující příčině mimo text. Hledání se pak provádí v oblasti intertextuality. Jennyho alternativa je dostupná pouze tehdy, když je anomální fragment možné přesvědčivě integrovat do textu jedním ze dvou způsobů – pomocí vnitřní logiky textu, nebo odkazem na jiný text. Michael Riffaterre formuluje toto dilema následovně: „Sémantické anomálie v lineárnosti nutí [čtenáře], aby hledal řešení v nelineárnosti.“⁶⁸⁾ Není-li čtenář schopen najít motivaci kontextuálně, hledá ji mimo text.

Riffaterre také navrhuje postavit dilema ve smyslu opozice *mimésis* a *semiósis*. Dalo by se říci, že textová anomálie (fragment, který čtenář nebo divák není schopen přesvědčivým způsobem integrovat do textu) ruší klid *mimésis*, transparentní a porézní charakter znaku. Ale přesně tam, kde je *mimésis* narušena, začínáme vidět silné stopy *semiósis*. Jinak řečeno, jsme svědky zrodu významu, který je normálně transparentní tam, kde *mimésis* zůstává neporušena a rozpouští se v nenuceném přechodu od označujícího k označovanému. Je tomu tak proto, že citát narušuje spojení mezi znakem a objektivní realitou (mimetické spojení) a orientuje znak k jinému textu, spíše než k věci. Riffaterre

66) Roland Barthes, *The Third Meaning*. In: T ý ž, *Image, Music, Text*. New York 1930, s. 65n. (Pozn. red.: cit. z českého překladu viz R. Barthes, *Třetí smysl*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 74.)

67) Laurent Jenny, *La Stratégie de la form*. „Poétique“ 1976, č. 27, s. 266.

68) Michael Riffaterre, *La Production du texte*. Paris 1979, s. 86.

poznává: „Tento přechod od mimésis k semiósis vzniká buď superpozicí jednoho kódu na druhý nebo jednoho kódu na strukturu, která je odlišná od toho, co je jí vlastní.“⁶⁹⁾ Tam, kde čtenář vynaloží úsilí vyžadované pro čerpání z jiných textů a jiných kódů, získává citát svou motivaci, a tím nejenže prosytí text dalšími významy, ale také obnoví mimésis, kterou narušil. Intertextualita tak zjevně obohacuje význam a zachraňuje samotnou lineárnost textu, kterou ohrozila.

Ve světle výše řečeného bych se pokusil o následující definici: *Citát je fragment textu, který narušuje jeho lineární rozvoj a odvozuje motivaci, která jej do textu integruje, z oblasti mimo samotný text.* Z tohoto hlediska může to, co je tradičně považováno za citát, skončit tak, že citátem není a naopak, to, co tradičně za citát považováno není, se jím může stát. Dovolte mi tuto otázku objasnit několika příklady. Jean-Luc Godard je dobře znám jako jeden z režisérů nejvíce orientovaných na intertextualitu. Několik jeho filmů je prakticky kolážemi citátů. Svou vášeň pro citát odhalil Godard už ve svém prvním filmu *U KONCE S DECHEM*. Sám vysvětluje:

„Moje první filmy byly čistě prací filmového nadšence. Člověk mohl využít i to, co předtím viděl v kině a explicitně na to odkazovat. [...] Některé záběry, které jsem natočil, se spojovaly s jinými, které jsem už viděl u Premingera, Cukora atd. [...] Musíte to přičíst mé zálibě k citátu, kterou jsem měl vždycky. Ale proč mne z toho obviňovat? V životě lidé citují věci, které se jim líbí. Máme právo citovat to, co se nám líbí. A tak ukazují lidi, kteří pořád citují; jenomže to zařizují tak, aby také pokaždé náhodou citovali něco, co mám rád.“⁷⁰⁾

Film *U KONCE S DECHEM* je proset všemožnými citáty, které Godard s velkým potěšením zdůrazňuje. Zdrojem nejširší vrstvy citátů ve filmu byl americký *film noir*. Godard sám přiznal, že se při natáčení domníval, že točí film tohoto žánru.⁷¹⁾ V jedné epizodě se hrdinka filmu Patricie pokouší pověsit do pokoje hrdiny plakát, reprodukcí Renoirova obrazu. Věší ji na jednu stěnu a pak na druhou a nakonec ji sroluje a podívá se skrze ni na Michela. Pak se spolu líbají a Patricia odchází do koupelny a připevní plakát na stěnu. V této epizodě zdánlivě nic není, co by narušovalo lineární odvíjení příběhu. Přesto Godard jako první připustil, že epizoda obsahuje skrytý citát. Když se Patricia dívá skrz srolovaný plakát, cituje scénu z filmu *ČTYŘICET PUŠEK* Samuela Fullera, kdy se jeden z hrdinů dívá na nepřitele puškovým dalekohledem.⁷²⁾ Fullerův film vrhá další světlo na vztah mezi Patricií a Michelem, vztah, v němž se Michel jeví jako oběť nebo jako terč. Epizoda anticipuje tragickou smrt hrdiny poté, co jej Patricia zradí.

Zároveň je epizoda tak organicky začleněna do filmového vyprávění, je tak průhlednou součástí mimetické struktury filmu, že potřebujeme Godardův vlastní komentář, abychom ve spontánním chování hrdinky rozpoznali odkaz na Fullera. Bez Godardovy pomoci by tento citát zůstal nerozpoznatelný – prostě by splynul s lineárním tokem zápletky. Citát, o kterém se Godard domníval, že je zřejmý, a taky jej tak zamýšlel, zůstává pro

69) Michael Riffaterre, *Le Tissue du texte: Du Bellay, Sonnet, VII.* „Poétique“ 1978, č. 34, s. 198.

70) Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris 1985, s. 216 – 218.

71) Jean-Luc Godard, *Introduction a une véritable histoire du cinéma*. Paris 1980, s. 25.

72) Dudley Andrew, *Au Début de Souffle: Le culte et la culture d'A Bout de Souffle*. „Revue Belge du Cinéma“ 1988, č. 22 – 23, s. 18.

diváka neprůhledný. Je to výmluvný příklad pohřbeného citátu, který se rozpouští v mímésis. Odvážil bych se dokonce tvrdit, že před Godardovým komentářem tato epizoda paradoxně *citátem nebyla*.

Uvedu nyní další příklad převzatý z filmu Carla Theodora Dreyera *UPÍR*. Film začíná tím, že jeho hrdina, David Gray, je na břehu řeky, kde objeví podivný hotel. Druhý záběr filmu ukazuje neobvyklý vývěsní štít hotelu, okřídleného anděla s ratolestí v jedné a věncem v druhé ruce. Gray se zapíše v hotelu a jde spát. Později, v okamžiku kdy se hrdinovi začíná zdát sen, se znovu objeví detail vývěsního štítu; ihned poté vstoupí do pokoje, kde David spí, majitel blízkého zámku, jehož obyvatelé padli všichni za oběť upírovi. Nebudu se zabývat podrobnostmi zápletky filmu (odkazuji čtenáře na velmi pěknou analýzu Davida Bordwella; *UPÍRA* vysvětluje jako podobenství, v němž zážitek smrti zasvětil hrdinu do tajného poznání).⁷³⁾

Nás zde zajímá vývěsní štít. Kdyby se objevil v záběru spolu s čelným pohledem na budovu, mohl by pozornosti diváka uniknout. Vlastně se vždycky ukáže v izolovaném detailním záběru, nikdy jako součást průčelí hotelu. Nápadné vložení vývěsního štítu do příběhu vypadá zvlášť násilně, když se objevuje podruhé. Vidíme, jak Gray vchází do svého pokoje poté, co si prohlédl hotel, a zamyká za sebou dveře. Následuje titulky, který nám říká, že měsíční svit vrhal na věci nepřírozené světlo a naplňoval hrdinu hrůzou, která ho bude pronásledovat i ve spánku. Následuje ještě jeden záběr vývěsního štítu a Graye, který spí na zádech v posteli. Klíč ve dveřích se nyní otáčí a majitel zámku vstupuje do pokoje. V nečekaném venkovním záběru vývěsního štítu v předchozí sekvenci je jasně něco anomálního. Právě z tohoto důvodu jde o citát.

Ratolest v ruce anděla nám dává bezprostřední klíč k významu vývěsního štítu. Přirozeně nám připomíná Aeneovu zlatou ratolest ve Vergiliově eposu. Vzpomínáme si, že Aeneas potřeboval zlatou větévku, aby mohl překročit řeku Styx v podsvětí a vrátit se živý. Odkaz na Vergilia okamžitě dává Grayovým zážitkům ve filmu zvláštní význam: jeho dobrodružství je metaforicky postaveno naroveň Aeneově sestupu do podsvětí. Ve filmu jsou také další odkazy na *Aeneidu*. Například jsme svědky rozhovoru mezi doktorem (upírovým služebníkem) a Grayem o slyšitelném zvuku štekání a nářku dítěte (ve zvukové stopě není nic z toho slyšet). Jsou to právě ty dva zvuky, které Aeneas v podsvětí uslyší:

„Kerberos, obrovský pes, v těch místech z trojitě tlamy
šteká, v protější sluji je rozložen – náramné zvíře.

[...]

Nyní, když uspán je pes, je volný rekovi přístup:
na břeh vystoupí z vod, jež nazpět přelouti nelze.

Hned pak dětský pláč je slyšeti, hlasitý nářek:
duše to nemluvnátek jsou plačící – na prahu žití...⁷⁴⁾

Anomálnost nečekaného zjevení vývěsního štítu ve stříhové sekvenci je vyřešena, jakmile v něm rozpoznáme odkaz na *Aeneidu*. Souvislost je natolik přesvědčivá, že vývěsní štít

73) David Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley 1981, s. 93 – 116.

74) Virgilius, *The Aeneid of Virgil*. New York 1952, s. 129. (Pozn. red.: cit z českého překladu Otmara Vaňorného viz Publius Vergilius Naro, *Aeneis*. Praha 1970, s. 185.)

začleníme do kontextu filmu – přesto však problémy zůstávají. Anděl, který drží ratolest a věnec, zřejmě nemá s Vergiliem nic společného. Ani není zcela jasné, proč by anděl měl plnit funkci vývěsního štítu hotelu, který ve filmu vlastně hraje podružnou roli. Hotel je pouze místo, kam se Gray jde vyspat a kde jej, částečně ve snu a částečně ve skutečnosti, navštíví majitel zámku a dá mu knihu o upírech. Potom Gray hotel opustí a již se do něj nevrátí. Z hlediska úspornosti vyprávění by tedy Gray mohl užitečněji narážet na zámek než na hotel, a požádat tam o nocleh.

Intertextuální výklad nám umožňuje vyřešit také tento problém. Řekl bych, že samotný vývěsní štít je „citátem“ z Baudelairova sonetu *Smrt chudých*, v němž se objevuje obraz hotelu smrti:

„Je to známý hotel zapsaný v knize,
Kde se můžeš najíst, vyspat a posedět;
Je to Anděl, kdo ve svých magnetických rukou nese
Spánek a dar extatických snů...“⁷⁵⁾

Kniha, o které se zmiňuje první verš, by mohla vysvětlit mystickou knihu, která se objeví v hotelu. Baudelaire popisuje smrt jednak jako hotel, jednak jako anděla nesoucího „dar snů“. Zjevení anděla na vývěsním štítu při usínání hrdiny tak nachází svou motivaci. (Vlastně by zde mohl být ještě další literární podtext, Balzacova *Červená krčma*, která je podobně jako UPÍR poznamenána obrazy smrti a krve.)

Michael Riffaterre ukázal, že Baudelairův sonet je intertextuálně spojen s básní Jeana Cocteaua *Místo naruby* z roku 1922. Tato báseň také propracovává obraz smrti jako hotelu a obsahuje obraz mystické knihy, ústřední motiv Dreyerova filmu:

„Čteme jednu stranu stránky v knize;
Druhá strana je nám skryta. Nemůžeme číst dál
A dozvědět se, co se stane pak.“

Nejpoutavějším okamžikem básně je mimořádně koncentrovaná pasáž, v níž Cocteau probírá vývěsní štít hotelu smrti:

„Neboť tvůj hotel, ó smrti, nenese žádný vývěsní štít [*enseigne*].
Já chtěl bych vidět, z dálky, krásnou labuť krvácet [*qui saigne*]
A zpívat přitom, když jí kroutíte krkem.
Tak bych se dozvěděl to, co ještě nevím:
Místo, kde spánek přeruší mou cestu,
Zda jí mám ještě hodně před sebou.“⁷⁶⁾

75) Charles Baudelaire, *La Mort des pauvres*. In: T ý ž, *Les Fleurs du mal*. Paris 1959, s. 152. (Pozn. red.: k tomu ale srov. český překlad Svatopluka Kadlece:

„Toť krčma, věhlasná pro dobré živobytí,
kde lze jíst, pít a spát a kde se okřeje.
Toť anděl, který má ve svých prstech magnetických
dar spánků hlubokých a snění extatických...“

Viz Ch. Baudelaire, *Čas je hráč*. Praha 1986, s. 233.)

76) Jean Cocteau, *Poésie 1916 – 1923*. Paris 1925.

Vývěsní štít zde podobně jako kniha předpovídá budoucnost. Michael Raffeterre ukázal, že prorokem není labuť sama, ale její slovní asociace, stejně jako paragram ukrytý v textu. *Vývěsní štít* (*enseigne*; angl. *signpost*) je paragramem slovesa „krvácet“ (*saigner*), a *labuť* (*cygne*) je homonymem slova *znak* (*signe*; angl. *sign*). „Krvácející znak“ (štít) je to, co nás poučuje (*enseigne*) o budoucnosti.⁷⁷⁾

Jestliže je prorocká funkce vývěsního štítu na „hotelu smrti“ zvýrazněna krvavým znakem, můžeme pak lépe pochopit jeho spojení s upírstvím a také s knihami o upírech, které působí jako neblahá předzvěst setkání se smrtí. Narozdíl od Godardova citátu je vývěsní štít ve filmu *UPÍR* vložen takovým způsobem, že vystupuje jako anomálie v jakékoli sekvenci záběrů. Nikdy se neukáže jako součást průčelí hotelu: je tak odříznut od diegetické roviny a existuje izolovaně od prostoru vyprávění. Ani anděla na štítu nemůžeme chápat ve vztahu k obecné zápletce děje, aniž bychom odkazovali na fakta mimo film. *Aeneida* rozhodně nemusí znamenat konec příběhu. Tento zjevně „nelogický“ moment může být použit jen do té míry, do jaké můžeme obnovit všechny vrstvy intertextuality, do nichž je začleněn. *Anomální moment může opětovně organicky vstupovat do textu, jen je-li rozpoznán jako citát.*

To, co jsem doposud řekl, by mohlo vyvolat námitky. Mohlo by se tvrdit, že nemáme přesvědčivé důkazy, že Dreyer znal Baudelaira, Cocteaua atd. Odpověděl bych, že tato otázka nemá pro naše zkoumání žádný význam. I kdyby měl Dreyer na mysli něco jiného, Baudelaire a Cocteau nám dovolují vepsat vývěsní štít do filmu a vytvořit tak intertextuální spojení, které existuje bez ohledu na záměry režiséra.

„Construction en abîme“ a princip „třetího textu“

Motiv vývěsního štítu je zajímavý ještě z jednoho hlediska. Viděli jsme, že začlenění anomálního textového momentu do kontextu se nemůže vždy spoléhat jen na jeden vnější zdroj (např. *Aeneidu*). Může vyžadovat dva, tři nebo i více textů, čímž vzniká případ hypercitace. Tento případ zdaleka není vzácný; může být dokonce charakteristický pro intertextualitu jako jev. *Citát se stává hypercitátem, kdykoli jeden zdroj nepostačuje pro jeho začlenění do struktury textu.*

Případ hypercitace navozuje několik dalších otázek. Hypercitát nejenom otevírá text dalším textům a prostě tak rozšiřuje horizont jeho významu. Klade řadu textů a významů jeden na druhý. Hypercitát se v podstatě stává jakýmsi sémantickým trychtýřem, vtahujícím všechny soupeřící významy a texty, i když si texty vzájemně odporují a neochotně se smířují, do jednoho společného a dominantního významu. Je pravda, že *Aeneida* a Baudelairovy a Cocteauovy básně nám umožnily začlenit v *UPÍRU* vývěsní štít do zbytku filmu, ale jedině za cenu toho, že to vyvolalo řadu rozličných intertextů. V konečné analýze začlenění citátu do filmu vždycky něco stojí: hypercitát může vnést do textu řád jen tak, že postaví novou babylonskou věž, zmatení (blábole-ní) významů.

77) Michael Riffaterre, *La Production du texte*. Paris 1979, s. 80n.

Dilema hypercitátu můžeme vyřešit jedním ze dvou způsobů. Na jedné straně můžeme na intertextualitu pohlížet jako na arbitrární shluk asociací, citátů a hlasů, v duchu Godardova tvrzení, že lidé citují „všechno, co se jim líbí“: „Do poznámek, kam si zapisuji všechno, co bych mohl ve filmu potřebovat, si mohu zapsat třeba i větu z Dostojevského, když se mi líbí. Proč s tím tolik nadělat? Když chcete něco říci, existuje jediné řešení: říci to.“⁷⁸⁾ Godardovy poznámky, obrovské skladiště všeho, co jej cestou zaujalo, jsou modelem intertextuality. K podobným závěrům došel Roland Barthes a formuloval je takto: „Vychutnávám vládu formulí, inverzi původu, snadnost, která vyvozuje předcházející text z následujícího.“⁷⁹⁾ Barthes si cení samotné náhodnosti tohoto hromadění významů pro to, jak odráží nepředvídatelný a náhodný charakter života.

Nicméně většina vědců zaujala jiný postoj. Řečeno slovy Laurenta Jennyho, „Intertextualita neznamena zmatené a záhadné hromadění významů, ale práci na transformaci a asimilaci několika textů prováděnou tak, že se do centra umístí text, který si podrží vedoucí postavení, pokud jde o význam. [...] Navrhuji, aby se termín ‚intertextualita‘ používal jen tehdy, když je možné znovuzískat prvky textu, které byly sestaveny do struktury před vlastním textem.“⁸⁰⁾ Stejný názor jako Jenny má v tomto ohledu Riffaterre, který také odmítá Barthesovo stanovisko: „Všechna intertextuální srovnání jsou prováděna a řízena nikoli lexikálními shodami, nýbrž strukturální identitou, přičemž text a jeho intertext jsou variantami téže struktury.“⁸¹⁾

Skutečně, jediné když dokážeme zjistit strukturální izomorfii mezi texty nebo částmi textu, můžeme sjednotit význam v těžišti rámce „vedoucího textu“. V podstatě jde o opakování téhož jak v textu, tak v intertextu, i když toto opakování přirozeně podléhá sémantickému přepracování.

Strukturální izomorfie je zvlášť zřetelná v paragramech, kde jsou superponovány dvě zprávy, a tím jsou včleněny do jediné textové struktury. Ne náhodou vidí Julia Kristeva paragramy tak, že „umísťují [text] do středu rámce jednotného významu.“⁸²⁾ Sama však omezila možnosti intertextových vztahů na toto schéma: (1) úplná negace (úplná inverze významu); (2) symetrická negace (logika významu je uchována, odstraněny jsou však důležité nuance); (3) částečná negace (negace části textu).⁸³⁾ Je jasné, že všechny tyto vzorce jsou možné pouze při působení izomorfní struktury, při dynamickém nebo vzájemném vlivu. Jak jinak bychom si mohli představit „symetrickou“ nebo „částečnou“ negaci?

Nezbytnost strukturujícího principu v intertextových vztazích nás také nutí odpovědět na otázku „textu uvnitř textu“, což Francouzi nazvali *la construction en abîme* (doslovně konstrukce ve formě propasti). Termín je vypůjčen z kultury heraldických insignií, kde se původně týkal erbu, který obsahoval zmenšenou kopii sebe sama. Byl to André Gide, kdo způsobil, že se tento termín začal běžně používat jako konstruktivní princip,

78) Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris 1985, s. 218.

79) Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*. New York 1975, s. 36. (Pozn. red.: srov. R. Barthes, *Rozkoš z textu*. Bratislava 1994.)

80) L. Jenny, c. d., s. 262.

81) Michael Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: L'Interpretant*. „Revue d'Esthétique“ 32, 1972, č. 1–2, s. 128–150.

82) J. Kristeva, c. d., s. 255.

83) Tamtéž, s. 256n.

jehož použití ilustroval poukazem na obrazy, na kterých je zrcadlo, na scénu „pasti na krysy“ v *Hamletovi* nebo na loutkové divadlo ve *Vilému Meisterovi*. V případě her odkazoval na postavy, které dramaticky odehrávají situaci, v níž se vlastně samy nacházejí.⁸⁴⁾

Construction en abîme se vyznačuje zvýšenou úrovní strukturální podobnosti mezi rámu-jícím textem a textem, který je do něj začleněn. Lucien Dällenbach si všiml podobnosti mezi *construction en abîme* a jevem, který Claude Lévi-Strauss pojmenoval „zmenšený model“ [le modèle réduit].⁸⁵⁾ Lévi-Strauss měl na mysli reprodukci stávajícího objektu v menším měřítku, například na obraze. Tato změna proporce má sémantické důsledky: dává kopii vlastnosti ručně vyrobeného předmětu a přisuzuje tvůrci zkušenost zvládnutí tohoto objektu, a kompenzuje tak „odvržení jeho smyslových rozměrů tím, že připouští, aby nabyl rozměrů pomyslných“⁸⁶⁾. Jde o přeložení objektu do kvalitativně jiného stavu: nazval bych „zmenšený model“ případem přechodu od bytí objektu ke ztvárnění.

Ve své analýze klasického případu *construction en abîme*, Velázquezova obrazu *Dvorní dámy (Las Meninas)*, s jeho složitou zrcadlovou konstrukcí prostoru, došel Michel Foucault k podobnému závěru: „A ztvárnění [...] se může nabídnout jako ztvárnění ve své čisté formě.“⁸⁷⁾ Text, který funguje na základě duplikace, staví vedle sebe fragmenty zakódované různým způsobem, ale nesoucí podobné poselství, a tím činí své zakódování ještě hmatatelnějším. Jurij Lotman definuje tento jev následujícím způsobem: „Duplikace je nejjednodušší způsob, jak učinit kód součástí uznávané struktury textu.“⁸⁸⁾

Konečně, *construction en abîme* vytváří o málo více než iluzorní hru odkazů a neustále zdůrazňuje jedno a totéž – hru kódů, hmatatelnost ztvárnění, strukturální izomorfii a za vším tím záblesk posouvajících se významů. Žádný odraz vlastně není zcela přesný, vždy obsahuje změnu, transformaci, která je zdůrazněna samotným opakováním. Konkrétní produkce významu je však často výsledkem hry odrazů a rychle se do této hry ponoří. Jsme svědky samotného zrodu významu a tato iluze vždycky jaksi doprovází jev „čistého ztvárnění“. Stávající analýzy filmových verzí *construction en abîme* potvrzují moje závěry: práce Vjačeslava Ivanova nebo Christiana Metze na toto téma se zcela věnují studiu systémů zrcadlení.⁸⁹⁾

Typickým případem *construction en abîme* s citáty (Dällenbach to nazývá případem *autotextuality* nebo *sebe-citování*, spíše než intertextuality) nastane, když film zobrazuje malířské nebo grafické formy ztvárnění. Můžeme na ně pohlížet jako na jakýsi „zmenšený model“. Jsou ostře odlišeny od struktury filmu díky způsobu, jakým jsou kódovány a okázale předvádějí, že jsou ztvárněním.

84) André Gide, *Journal 1889 – 1939*. Paris 1951, s. 41.

85) Lucien Dällenbach, *Intertexte et autotexte*. „Poétique“ 1976, č. 27, s. 284.

86) Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*. Paris 1962, s. 36. (Pozn. red.: srov. C. Lévi-Strauss, *Myšlení přírodních národů*. Praha 1971 a 1996.)

87) Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York 1970, s. 16.

88) Jurij M. Lotman, *Tekst v tekstě*. In: *Tekst v tekstě. Trudy po znakovym sistemam 14*. Tartu 1981, s. 14. (Pozn. red.: k tomu srov. T ý ž, *Text v textu*. In: *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*. Praha 1995, s. 13 – 27.)

89) Vjačeslav V. Ivanov, *Film v filme*. In: *Tekst v tekstě. Trudy po znakovym sistemam 14*. Tartu 1981, s. 19 – 32 (Pozn. red.: k tomu srov. T ý ž, *Film ve filmu*. In: *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*. Praha 1995, s. 29 – 42.); Christian Metz, *Essais sur la signification a cinéma, 1*. Paris 1975, s. 223 – 228.

Podívejme se na několik příkladů toho, jak tato forma citace vytváří význam. V dříve probírané epizodě Godardova *U KONCE S DECHEM* jsme vlastně ukázali několik obrazů: kromě reprodukce Renoira jsou tam dvě reprodukce Picassa. Jedna s idylickým mladým párem se objevuje ve chvíli, kdy Patricia za scénou říká, „Chtěla bych, abychom byli jako Romeo a Julie.“ Druhý Picasso se objevuje o něco později: ukazuje mladíka držícího masku starcovy tváře. Když ji uvidíme, říká Michel, opět za scénou, „Je to jako říkat při pokeru pravdu. Lidi si myslí, že blufuješ a ty vyhraješ.“

V obou případech je obsažena duplikace významu hraničící s tautologií. Ukázat obraz mladého páru, zatímco někdo mluví o Romeovi a Julii, anebo mladíka s maskou, zatímco se mluví o podvodu, nedodává nic podstatného k tomu, co říkají herci. A přesto, tím, že jsou tyto prchavé komentáře postaveny vedle citátů z Picassa, získávají jistou viditelnost a váhu, získávají něco ze symbolického charakteru Picassových děl. V daném případě není význam ani tak odhalován, jako spíše uveden do kontextu, v němž je ztvárnění podtrženo a význam je hmatatelnější a jednotnější, protože byl opakován. Citáty zde mají podobnou funkci, jako když učitel napíše poznámku červeným inkoustem.

Snad aby se vyhnula relativnímu didaktismu, směřuje *construction en abîme* k trojímu nebo i častějšímu opakování. V Dreyerově *GERTRUD* (1964) trápí hrdinku opakující se sen. Zdá se jí, že je nahá a pronásleduje ji smečka psů. V tomtéž filmu vidíme velkou gobelínovou tapiserii, na níž nahou Dianu trhají na kusy Acteonovi psi. Tapiserie tak duplikuje sen. Stejný motiv se také jasně promítá do Gertrudina života. Význam snu je, jak říká Pascal Bonitzer, „stejně transparentní, jako je lapidární: psi jsou muži, jejichž touhám se poddává jako drsným imitacím lásky, kterou hledá, a kteří ji trhají na kusy“.⁹⁰⁾ Zřejmost situace sotva vyžaduje duplikaci nebo, jak říká Dällenbach, autotextualitu. Ve skutečnosti zde nemáme co dělat se zdvojením, ale se ztrojením téže kolize v různých významových systémech: slova hrdinky a tapiserie. Znásobené zobrazení se stává analogií mučivé vytrvalosti snů. Opakování zde imituje opakované nutkání generované traumatem potlačeným do nevědomí. Tato opakování nereprodukuje jen určitý význam: ukazují na přítomnost určitého potlačeného sémantického jádra, jehož význam je důsledně vyjadřován jako *jiný, odlišný, záhadný*. Opakování tak současně potvrzuje i popírá, že význam je jednoznačný.

Varianty opakování tak mohou vést současně k centralizaci i decentralizaci významu. Může k tomu dojít více než jedním způsobem. Podívejme se na další příklad z filmu *NEJNEBEZPEČNĚJŠÍ HRA* (1932) od Ernesta B. Shoedsacka a Irvinga Pichela. Tento ponurý gotický film líčí dobrodružství dvou mladých lidí, Rainsforda a Evy, jež ztroskotají na břehu ostrova, který vlastní zlověstný maniak hrabě Zaroff. Hrabě souhlasí s propuštěním svých dvou nechtěných hostů, jestliže přežijí hon, který na ně sám uspořádá. Pro hraběte pracuje hrozivý vousatý sluha jménem Ivan. Film začíná popisem dveří do Zaroffova hradu. Detailní záběr ukazuje podivné klepadlo na hradních dveřích, ve tvaru kentaura probodnutého šípem, který drží v rukou mladou ženu, již neschopnou odporu. Pak se z prostoru mimo záběr objeví Rainsfordova paže, zvedne klepadlo a třikrát zaklepe na dveře. Kentaur držící v objetí ženu se objeví znovu na tapiserii, která

90) Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma: Décadrages*. Paris 1985, s. 93.

zdobí hradní schodiště. Tentokrát si jasně všimneme podobnosti kentaurovy tváře se zlověstnou tvář sluhy Ivana. V dalším zpracování tohoto bodu režiséri jednou záměrně postaví Ivana proti tapiserii, kde nehybně stojí, dokud se podoba nevyhnutelně projeví. Nejenže se postava kentaura držícího ženu objevuje ve filmu dvakrát (na klepadle a na tapiserii); vytvoří také spojení s jednou z postav filmu.

Construction en abîme dostává opět trojnásobný charakter, i když právě tapiserie rozvíjí zápletku nejpodrobněji: v porostu také vidíme mladého muže, který střílí na kentaura šípem – samozřejmě Rainsford, který brzy dobude vítězství v boji na záchranu Evy a sebe sama. Trojnásobný charakter těchto autotextových vztahů vytváří komplexnější prostor pro odkazy a vzájemné zrcadlení a tím iluzi sémantické hloubky, zde obzvláště účinné díky specifickým variacím v distribuci motivů.

V působivém psychoanalytickém výkladu filmu píše Thierry Kunzel: „V samotném těle kentaura se spojuje člověk a zvíře a tato směsice ve svých nejrozličnějších formách (divošská/civilizovaná, příroda/kultura, lovná zvěř/lovec), a to ustavuje problematiku filmu, pole jeho působnosti.“⁹¹⁾ V tomto kontextu autotextuální opakování film centruje, zdůrazňuje jeho hlavní téma a nepřidává nic nového. Přesto již samotný obraz kentaura a mýtická vrstva, která se k němu vztahuje, nám umožňují podstatně rozšířit rozsah odkazů filmu. Postava predátorského kentaura patří do řecké mytologie. Kentauři unesli ženy Lapitů, kentaur Eurytion se pokusil unést nevěstu Pirithouovu a Nestor napadl Herkuloovu ženu Deianiru. Dante umístil kentauru Nessa, Chiróna a Phola do pekla, kde byli nuceni pronásledovat hříšníky v honu bez konce:

„na břehu je jich hrozná přesila,
a šípem střelí jako po kořisti
na duši, jež se v krvi vztyčila.“⁹²⁾

Citát z Danteho stačí, aby dodal filmu další metaforický význam, který nám umožňuje promyslet ztroskotání, hrozné bažiny na ostrově i samotný význam honu.

To ale není všechno. Významnější je skutečnost, že toto znásobené ztvárnění zbavuje postavy reálnosti, rozpouští je do reflexí a symbolů. Marc Vernet ve své analýze motivu záhadného portrétu ve filmu dospěl k závěru, že obrazová duplikace hrdiny „odvozuje svou substanci z reálna“ nebo, jak by to asi řekl Lévi-Strauss, dává jí „srozumitelnou“ formu. Realita se stává nositelem významu, který nemůže být sám vždy formulován. Pascal Bonitzer právem poznamenal: „Záběr obrazu (malířského díla) vždy vyprovokuje zdvojení vize a dá obrazu pocit záhadnosti, tajemství, které lze pochopit nábožensky nebo jako detektivní záhadu, která má být vyřešena.“⁹³⁾ Zde vskutku jde o vytvoření tajemství jako takového, ujištění, že význam, když se vynořuje, je záhadou (enigma). Odtud nezbytnost vytvářet dvojníky a shromažďovat stále více odkazů. Není také náhodou, že film NEJNEBEZPEČNĚJŠÍ HRA účinně kombinuje kriminální případ s jakýmsi náboženským mystériem (vezmeme-li v úvahu odkaz na Danteho).

91) Thierry Kunzel, *Le Travail du film*, 2. „Communications“ 1975, č. 23, s. 136 – 189.

92) Alighieri Dante, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Inferno*. New York 1980, Canto XII, v. 73 – 75. (Pozn. red.: cit. z českého překladu Vladimíra Mikeše viz Alighieri Dante, *Peklo*. Praha 1978, s. 74.

93) P. Bonitzer, c. d., s. 32.

Jiný druh *construction en abîme* objevíme ve filmu D. W. Griffitha *NAPRAVENÍ PIJÁKA* (1909). Film byl koncipován na horizontu kampaně za mravní regeneraci filmového průmyslu, kterou koncem roku 1908 zahájil newyorský starosta George McClellan.⁹⁴⁾ Byl to skutečně didaktický film, jehož záměrem bylo ukázat hrůzy alkoholismu. V první scéně vidíme, jak se hlava rodiny vrací domů a v opilosti terorizuje ženu a osmiletou dcerku. Dcera jej pozve do divadla, kde se na jevišti fakticky odehrává první scéna filmu: degenerovaný alkoholik zorganizuje opileckou orgii a pak terorizuje ženu a dceru. To, co otec zhlédl na jevišti, probudilo jeho svědomí: vrací se domů, vzdává se návyku pití a v konečné epizodě filmu jej vidíme sedět u krbu v idyle rodinného usmíření.

Construction en abîme použité v tomto filmu – duplikace zápletky na scéně – si v době vzniku filmu povšiml autor propagačního prohlášení studií Biograph: „Celá konstrukce filmu je nanejvýš nová a ukazuje, jaksi, hru ve hře.“⁹⁵⁾ Zrcadlovou povahu konstrukce „textu-v-textu“ zvlášť zdůrazňuje měnící se charakter montáže, která se pohybuje ze scény do hlediště, kde otec v objetí své dcery výrazně reaguje na hru, ukazuje prstem na scénu, pak na sebe, jako by chtěl podtrhnout skutečnost, že hra a jeho život je jedno a totéž. Taková duplikace zápletky v divadelním představení je klasickým tropem; opakování dodává filmu didaktickou příchuť, zatímco na zápletku se díváme v zrcadle divadelního ztvárnění.

Propagační stať Biographu obsahuje jeden velmi významný detail. Hra-ve-hře, kterou ve filmu vidíme, má být adaptace Zolova *Zabijáka*. Obecné téma alkoholu je samozřejmě společné pro hru i Zolův román. Přesto je těžké uvěřit, že by diváci filmu nutně identifikovali *Zabijáka* jako textový základ hry. Film neuvádí román v titulcích a děj hry má málo společného s románem, který se nezabývá ani tak úpadkem opilce (v Zolově románu se jmenuje Coupeau), jako pádem ženy, Gervaise, která je sama silná pijačka a prostitutka a podvádí Coupeaua s jiným. Nic z toho ve filmu *NAPRAVENÍ PIJÁKA* není. Protějšek Gervaise ve hře je podobně jako sama hrdinka filmu čistá, nevinná a trpící žena, oběť upadajícího manžela.

Mohli bychom i pominout odkaz na Zolu v propagaci Biographu jako prostý omyl, kdyby nešlo o to, že celá struktura filmu *NAPRAVENÍ PIJÁKA* reprodukuje zcela analogickou *construction en abîme* v jiném Zolově románu *Šťvanice*. V tomto románu je popis představení *Phaedry*, kterého se účastní hrdinka příběhu Renée a Maxime, její nevlastní syn z mužova předchozího manželství, ke kterému plane krvesmilnou vášní. Vztah mezi Renée a Maximem se zrcadlí ve vztahu odehrávaném na scéně mezi Phaedrou a Hippolitem. Nadto toto představení, jako Griffithova hra-ve-hře, klade absolutní rovnítko mezi vlastními protagonisty a hrdiny románu, kteří představují jeho diváky, a Renée je hluboce otřesena. Když se Thérámene chystá začít na scéně svůj monolog, Renée hystericky srovnává Racinovu hru s dramatem svého vlastního života:

„Monolog pokračoval donekonečna. Byla ve skleníku pod rozpáleným listím a zdálo se jí, že dovnitř vešel její muž a přistihl ji v náručí svého syna. Strašně trpěla, ztratila vědomí, když poslední smrtelný chropot Phaedry, kající a umírající ve smrtelném zápasu

94) Tom Gunning, *De la fumerie d'opium au théâtre de la moralité*. In: J. Mottet (Ed.), *David Wark Griffith*. Paris 1984, s. 72 – 90.

95) *Biograph Bulletins*, 1908 – 1912. New York 1973, s. 77.

s jedem, jí znovu otevřel oči. Opona padala. Měla by sílu vzít si jednou jed? Jak maličerné a hanebné je její drama ve srovnání se starověkým eposem!“⁹⁶⁾

Vzpomínáme si, že Griffithův film reprodukuje nejen obecnou strukturu *construction en abîme*, ale také specifickou povahu reakce protagonistů na to, co vidí. Ve *Šťvanici* je tato technika použita dvakrát, i když s obměnami. Román také popisuje předvádění řady *tableaux vivants* (živých obrazů) milostných výbojů Narcise a nymfy Echo. Tentokrát však jsou herci samotní Renée a Maxime, kteří fakticky odehrávají svůj vlastní vztah před publikem. Systém zrcadel je zde obrácený. Pro Zolu bylo podstatné, aby divadelní představení líčilo situaci faleš, neboť byl přesvědčen, že divadlo, aspoň ve své klasické formě, bylo místem faleš v protikladu k naturalistickému románu: „Tady člověk musí lhát,“ poznamenal.⁹⁷⁾ Přesto není divadelní ztvárnění v Zolově románu jenom kabinetem faleš: může také faleš odhalit a tudíž prosadit pravdu. Rozdíl ve způsobu kódování textu se tak promítá na vlastní drama klamu v románu. Režisér Griffith také dospěl k pohledu na divadlo jako místo faleš, klamu a neřesti. Tyto názory budou později jasnější: v tomto okamžiku se objevují ztlumeně, prostřednictvím intertextových spojení, které jsme rekonstruovali mezi *NAPRAVENÍM PIJÁKA* a Zolovým románem *Šťvanice*.

V předchozím příkladu jsme viděli, jak *construction en abîme* funguje. Na jedné straně duplikuje text, a tak zdůrazňuje své poselství jako jednoznačně didaktické. Význam je sjednocen, a tím „zúžen“. Přesto působí zavedení *třetího* textu (v tomto případě odkazu na Zolu a paralelní *construction en abîme* ve *Šťvanici*, která mohla vnuknout Griffithovi nápad vložit do vlastního filmu „text-do-textu“) tak, že podkopává jednorozměrnost didaktického obsahu textu. Význam se otevírá, je záhadnější, dvojznačnější až do té míry, že se stává svým opakem. Zároveň se zde jednotný význam rozpouští do formy, která nabývá stále větší složitosti.

Třetí text vrství formu na formu, a tím pomáhá překonat jednoznačnou povahu obsahu. Z tohoto důvodu je působnost třetího textu diametrálně v opozici vůči druhému textu. Takové trojnásobné (i vícenásobné) *constructions en abîme* rozsah významu současně rozšiřují i zužují, vytvářejí různé potenciální perspektivy interpretace. Nahromadění textových duplikátů brání zmrazení významu ve specifických systémech ztvárnění, jako je např. divadlo a malba, stejně jako jsou samy tyto systémy absorbovány do struktury filmu.

Určité světlo na působení „třetího textu“ vrhá teorie znaku, kterou vypracoval Charles Sanders Peirce. Jak víme, Peirce tvrdil, že k tradiční dichotomii znaku a objektu je nutné přidat třetí prvek, interpretant. Pro Peirce je třetí prvek nezbytný k tomu, aby se vynořil význam jako takový. Tento prvek vkládá do tautologie rozdíl, který umožňuje vytvoření významu: „K definici rozdílů mezi vpravo a vlevo jsou potřeba tři věci: na východ, na západ a nahoru.“⁹⁸⁾ U Peirce je interpretant sekundární znak, který v lidské mysli vytvořil *representamen*. Právě když se tento sekundární znak připojí ke vztahu mezi *representamen* a objektem, počítá s manipulací se znaky a tudíž s významem, prostřednictvím

96) Émile Zola, *Les Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une famille sous le Second Empire*, 1. Paris 1960, s. 509.

97) Émile Zola, *Le Roman expérimental*. Paris 1971, s. 166.

98) Charles Sanders Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*. New York 1955, s. 92.

uspořádání znaků v řetězce. Peirce odkazoval interpretant do sféry „čisté rétoriky“, jejímž úkolem je „zjistit zákony, podle kterých v každé vědecké inteligenci jeden znak plodí druhý a především, jedna myšlenka vyvolává druhou“.⁹⁹⁾

Paul de Man, který vychází z Peirceova triadického modelu, zdůraznil, že rétorika považuje „třetí element“ odpovědný za vznik figurativního významu, který, superponován na doslovný význam, s ním vstupuje do složitého vztahu. Vzniká tak situace, kdy „je nemožné rozhodnout gramatickými či jinými lingvistickými prostředky, který z obou významů (které mohou být naprosto slučitelné) převažuje. Rétorika radikálně ruší logiku a otevírá závratné možnosti odchylek od odkazu.“¹⁰⁰⁾

Tento triadický princip aplikoval na problém intertextuality Michael Riffaterre, který navrhoval, aby třetí text dostal Peircovský název interpretant (v následujícím citátu T = text, T' = intertext a I = interpretant): „Intertextualita nefunguje a v důsledku toho text není textem, pokud výklad neprochází od T k T' přes I , a interpretace textu ve světle intertextu není funkcí interpretantu.“¹⁰¹⁾

Interpretant je pro nás důležitý z několika důvodů. Předně nám umožňuje překonat pojem spojení mezi textem a intertextem jako spojení mezi zdrojem a následným textem; je tedy možné opustit pojmy „výpůjčka“ a „vliv“. Za druhé nám umožňuje mnohem přesvědčivěji vysvětlit práci potřebnou k vytvoření významu, se všemi jeho posuvy a proměnami. Za třetí, interpretant, jakožto třetí text v intertextovém trojúhelníku, je zodpovědný za vzhled „sémantických hybridů“, jak to nazval Michail Bachtin, což jsou do jisté míry všechna umělecká díla.¹⁰²⁾ Konečně, interpretant nám umožňuje pochopit, jak funguje parodie, protože třetí text se obvykle projevuje jako „deformující zrcadlo“, které parodicky posuzuje strukturu intertextu v textu. Interpretant je odpovědný za parodický stav textu do té míry, do jaké jsou I a $T(pr)$ neschopny se vzájemně ovlivnit bez konfliktu a protimluvy. Reziduální stopy těchto protimluvů v textu můžeme považovat za parodii.

Na závěr bych se ještě rád podíval na jeden film, který ukazuje, jak strukturální izomorfie mezi intertextově spojenými texty může vytvořit význam jako tajemství nebo záhadu a jak se interpretant vzniku tohoto tajemství účastní. Mám na mysli film OBČAN KANE od Orsona Wellese. Připomeňme si základní zápletku: na začátku filmu umírá hrdina Charles Foster Kane ve svém zámku Xanadu. Poslední slovo před smrtí je „Rosebud“ (růžové poupě). Když Kane zemře, vypadne mu z ruky skleněná koule s miniaturní zimní krajinou a rozbije se. Novinový a filmový (zpravodajský) magnát Rawlstone přikáže novináři Thompsonovi, aby zjistil smysl Kaneova posledního slova, protože se domnívá, že je v něm klíč k životu a osobnosti zesnulého. Film je jakousi mozaikou – a hádankou – složenou z vizualizovaných vzpomínek na Kanea, které Thompson v průběhu bádání vyslechne, ale nakonec ho k tajemství slova Rosebud blíže nepřivedou. Divák však odpověď dostane. Když film končí, dělníci, kteří pálí nahromaděné haraburdí

99) Tamtéž, s. 99.

100) Paul de Man, *Allegories of Reading*. New Haven, Conn. 1979, s. 10.

101) Michael Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: L'Interpretant*. „Revue d'Esthétique“ 32, 1972, č. 1 – 2, s. 135.

102) Michail M. Bachtin, *Vaprosy literatury i estetiki*. Moskva 1975, s. 172. (Pozn. red.: srov. M. M. Bachtin, *Román jako dialog*. Praha 1980.)

z Xanadu, házejí do krbu sáňky, které měl Kane jako dítě. Sáňky zdobí obrázek růžičky i s nápisem.

Film opakovaně trvá na spojení slova *Rosebud* a skleněné koule, dětské hračky, která Kanea zjevně hypnotizovala. Koule je jakýmsi zrcadlem, které duplikuje svět a vtahuje diváka do *construction en abîme*. Koule-jako-zrcadlo nás odkazuje do vizionářského prostoru – stejně jako to činí křišťálové koule používané při spiritistických seancích malířského žánru *Salvator Mundi*, kde se ve skleněné kouli má zjevit vize světa.¹⁰³⁾ Ve filmu je však ještě jeden explicitnější odkaz na literární text spojený s motivem vize. Kaneův Xanadu přirozeně připomíná Coleridgeův básnický fragment *Kublaġ Chán aneb Vidění ve snu*, jehož první verše se ve filmu citují. Samotné jméno Kane trochu připomíná „Khan“ a film je plný motivů převzatých z Coleridgeovy básně. Řeka Alph (srov. alphabet = abeceda) se stane proudem novin, které vlastní tiskový magnát Kane; zpívající habešská služebná je parodována v postavě Kaneovy druhé ženy, zpěvačky jménem Susan Alexander, která ve filmu předvádí „orientální operu“; konstrukce paláce z písní a hudby se odráží ve stavbě operní budovy pro Susan; a rajská zahrada obklopující Xanadu nalézá ozvěnu v Kaneově gigantické zoo, „největší soukromé zoo od časů Noemových“.

Přesto jsou tyto individuální motivy zastíněny důležitější skutečností. Coleridge tvrdil, že vize *Kublaġ Chán* se mu zjevila ve snu navozeném opiem. Když se autor probudil, začal své vidění zapisovat, byl však vyrušen návštěvou: „A když se vrátil do pokoje, zjistil ke svému nemalému překvapení a ponížení, že ačkoliv si uchoval jakousi neurčitou a matnou vzpomínku na obecný smysl vidění, až na nějakých osm či deset rozptýlených řádek nebo obrazů všechno ostatní zmizelo, jako obrazy na hladině vody, do níž byl vhozen kámen, leč běda! bez jejich opětného obnovení!“¹⁰⁴⁾ *Kublaġ Chán* se tak jeví jako enigma, záhadný vizionářský fragment se závěrem, který je navždy ztracen. V tomto smyslu je formou typologicky podobný OBČANU KANEOVI, který je též vybudován kolem enigmatického vidění.

OBČAN KANE vlastně ukazuje ještě k jednomu literárnímu dílu zřejmým, i když méně naléhavým způsobem. V průběhu filmu se několikrát předkládá hypotéza, že *Rosebud* znamená ženské jméno. *Rosebud* je skutečně jméno hrdinky Dickensova románu *Záhada Edwina Drooda*. Protože význam jména zůstává záhadou až samotného konce filmu, je divák nucen hledat nějaký podklad pro začlenění Dickense do různých podtextů OBČANA KANEA.

Dickensův román se významně podobá jak básni *Kublaġ Chán*, tak OBČANU KANEOVI. *Záhada Edwina Drooda*, jako Coleridgeova báseň, nebyla nikdy autorem dokončena a klíče k jeho investigativní záhadě jsou ztraceny. Román také prozrazuje několik bezprostředních paralel s filmem. Podobně jako v OBČANU KANEOVI je i v románu pokus o rozluštění posledních slov hrdiny: je v něm scéna, kdy jsou činěny marné pokusy rozluštit slova pronesená kuřákem opia v transu. Tyto opiem navozené halucinace hrdiny Jaspéra zabírají, podobně jako Coleridgeovy vize v básni, značnou část románu.

103) Srov. Jan Bialostocki, *Man and Mirror in Painting: Reality and Transience*. In: I. Lavin – J. Plummer (Ed.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*. New York 1978, s. 61 – 72.

104) Samuel T. Coleridge, *Complete Poetical Works*, I. Oxford 1912, s. 295.

Na začátku románu přijímá Jasper hermeneutickou výzvu rozluštit „opiový text“: „Když bylo nějaké zřetelné slovo vrženo do vzduchu, nemělo smysl ani sled. Proto divák znovu poznamenává, nesrozumitelné!“¹⁰⁵⁾ Tato pasáž odráží záhadu románu jako celku.

Je významné, že v Dickensově románu se odráží i příběh „habešské služebné“, Susan Kane se zarputile snaží udělat z ní zpěvačku. Na konci jedné z lekcí začne být Susan hysterická a odmítne zpívat. Dickensův Jasper také nelítostně nutí Rosebud zpívat: „Když se Jasper díval na její hezké rty a znovu a znovu narážel na tu jedinou notu, jako kdyby šlo o tichý šepot, hlas znejistěl až náhle zpěvačka vypukla v pláč a vykřikla, rukama si zakrývající oči: „Já to nesnesu! Mám strach! Vezmi mne odtud!“¹⁰⁶⁾ Tato scéna je jasně blízkou paralelou obdobné epizody ve filmu.

Je zajímavé, že celá dílčí zápleтка týkající se povinných lekcí zpěvu netalentované Susan má ještě jeden literární zdroj – román *Trilby* George du Mauriera, ve kterém hypnotizér Svengali uvede hluchoněmou Trilby do transu a přiměje ji nádherně zpívat. V ústřední scéně románu je raněný Svengali v divadelní lóži a hypnotizuje Trilby, aby zpívala. Když Svengali náhle ztratí vědomí, Trilby se probere z transu a nemůže zpívat dál. Následuje úplná katastrofa: „Opravdu se snažila zpívat ‚Bena Bolta‘, ale zpívala to postaru – jak zpívala v latinské čtvrti – nejžalostnější groteskní výkon, jaký kdy vyšel z lidského hrdla!“¹⁰⁷⁾

Kane je také jistou parodií Svengaliho – je přesvědčen, že když se mu podaří zhypnotizovat Susan, bude moci hypnotizovat i jiné. Ve filmu je moment, kdy je Kane v operní lóži a vrhá démonické pohledy na nešťastnou Susan, která vydá několik groteskních tónů: už jen tato scéna nám dovoluje pohlížet na *Trilby* jako na další podtext OBČANA KANEA o to víc, že du Maurierův román se také rozvíjí jako záhada, která se vyřeší až po Svengaliho smrti. *Trilby* tedy slouží jako interpretant a transponuje vážnou paralelu Welles/Coleridge do parodického rejstříku. Je zajímavé, že *Trilby* použil již Joyce v *Odysseovi* pro podobný parodický zvrat: v kapitole 15 se Bloom objeví jako falešný hypnotizér – „Bloom (ve Svengaliho kožichu, se založenýma rukama a napoleonskou kšticí se mračí v břichomluveckém exorcismu a pichlavýma orlíma očima hledí ke dveřím).“¹⁰⁸⁾

Ve skutečnosti může jako interpretant působit kterýkoli ze zmíněných textů, protože všechny slouží k tomu, aby deformovaly vztah mezi OBČANEM KANEM a texty, které tvoří jeho intertextové prostředí. Tato deformace je při každé příležitosti doplňována výrazným uvedením nějakého prvku záhady, chybějícího klíče nebo fragmentu. Každý intertext důsledně reprodukuje základní enigma filmu jako celku. Noël Carroll prohlásil, že „v celém filmu pokračuje různorodost Kaneových sbírek jako objektivní korelát Kaneova bytí jakožto osoby.“¹⁰⁹⁾ Kane skutečně sbírá všechno, od sáněk z dětství, až po řecké a egyptské sochy. Prostá pestrost jeho sbírky odráží nemožnost redukovat jeho osobnost na nějaký jednotící střed. Jak kdysi řekl Borges, Kane je „chaos zjevného“, „labyrint

105) Charles Dickens, *Mystery of Edwin Drood*. Oxford 1972, s. 3n.

106) Tamtéž, s. 65.

107) George du Maurier, *Trilby*. New York 1895, s. 379.

108) James Joyce, *Ulysses*. New York 1961, s. 526.

109) Noël Carroll, *Interpreting "Citizen Kane"*. „Persistence of Vision“ 1989, č. 7, s. 53.

beze středu“ a tudíž bez možnosti z něj vyjít.¹¹⁰⁾ Intertexty také vstupují do kompozice OBČANA KANEA jako věci z Kaneovy soukromé sbírky. Aniž by poskytovaly nějaká skutečná řešení, intenzifikují pocit záhady a prohlubují význam filmu: to je skutečný význam jejich deformující funkce interpretantů.

Je rovněž důležité poznamenat, že labiryntu podobná povaha intertextuality prosycuje strukturu samotného filmu paradoxní kvalitou. Kane, tedy protagonista, který existuje uvnitř diegeze filmu, je odpovědný za vznik své vlastní záhady. Přesto nás toto enigma vede k řadě textů, které jsou různou měrou formálně identické s filmem samým (a také s jeho diskursem). Všechny tyto texty jakoby „popisují“ fragmentární a nedokončenou povahu samotného OBČANA KANEA. Jinými slovy, Kane jako protagonista filmu si je vědom nejen svého vlastního životopisu, ale také formy, jakou jeho životopis bude mít *po smrti*. Kane ví něco o vlastním Wellesově diskursu. Právě z tohoto důvodu postava ve filmu představuje dilema, které nelze rozřešit zevnitř jejího životního příběhu. Dilema musí vyřešit někdo, kdo si uvědomuje posmrtné zacházení s jeho životopisem, někdo jako divák filmu, spíše než investigativní žurnalista Thompson. Na konci filmu Thompson nicméně bystře postřehne, že pouhým rozluštěním slova *Rosebud* by nebylo možné „význam“ Kanea odhalit. Okamžitě po tomto prohlášení následuje záběr sáňek, kterým se pro diváka hádanka vyřeší.

Toto řešení, odhalené pouze divákovi, je nepochybně částečně fiktivní. Je to ještě zřejmější, když uvážíme tautologickou, metadeskriptivní povahu volby všech tří intertextů: všechny tři jsou „citovány“ proto, že také obsahují hádanku. Skutečné postavení Kanea není možné určit, i kdyby jen z toho důvodu, že Kane zde působí jako *postava* a jako *autor*, který ví něco o formálních vlastnostech textu, který jej popisuje. Diskurs o něm se stává jeho vlastní diskursem.

Kaneova záhada tedy nemá řešení. Enigmatické literární podtexty slouží jinému účelu. Ničí jasnost *způsobu* vyprávění a vytvářejí strukturu, která bere v úvahu sklouznutí z diegetické roviny (roviny vyprávění) na rovinu diskursivní (rovinu formální organizace příběhu). (Je zvláštní, že Borges analogicky rozvinul báseň *Kublaġ Chán* ve své eseji *Cole-ridgeův sen*.)¹¹¹⁾ Spojení mezi oběma rovinami vytváří literární podtext nebo spíš hádanka obsažená v intertextových vztazích, kterou nejprve klade autor používající personu Kanea a pak potvrzuje hermeneutickým soupeřením mezi divákem a postavami filmu (Thompson, Rawlston). V tomto zápase o význam by se zdálo, že vítězí divák: nakonec je to on, kdo v závěrečné scéně uvidí sánky. Nicméně skutečné vítězství patří postavám ve filmu, protože ony vědí, že ve skutečnosti žádné opravdové řešení neexistuje.

Viděli jsme, že struktura intertextových vztahů je z větší části odpovědná za labiryntu podobný pohyb významů v OBČANU KANEOVI, významů, které nejsou nikdy destilovány do jednoho konečného významu textu. Protože se tyto významy vzájemně sabotují, vzniká bezedný sémantický trychtýř, typický pro všechny *constructions en abîme*. Konečný význam se v procesu hledání posouvá. Intertext ustavuje význam jako práci vynaloženou na jeho hledání. Samo dynamické sklouznutí z diegetické na diskursivní rovinu, jaké

110) Edgardo Cozarinski, *Borges in / and / on Film*. New York 1981, s. 55 – 57.

111) Jorge Luis Borges, *The Dream of Coleridge*. In: T ý ž, *Other Inquisitions, 1937 – 1952*. Austin, TX 1964, s. 14 – 17.

jsme viděli v OBČANU KANEOVI, hraje v této práci důležitou roli. Když David Gray v UPÍROVI slyší pláč dítěte, který není součástí zvukové stopy, slyší ve skutečnosti pláč zaznívající nikoli v UPÍROVI, ale z Vergiliova eposu. I když je stále zasazen do svého příběhu, Gray – podobně jako Kane – nečekaně pronikne do intertextu, do něhož byl zasazen film vyprávějící jeho příběh. V tomto smyslu Gray slyší (a ví) něco, k čemu mohl mít přístup jedině režisér Dreyer. Postava zaujímá místo autora.

Tento posun nelze prostě pochopit nebo asimilovat: nezbytně vytváří hádanku, která se vzpírá řešení. Intertextualita tedy, i když řeší určité rozpory v textu, současně vytváří jiné, které jsou vlastně neřešitelné. Intertext působí jako řešení některých (řešitelných) rozporů právě když vytváří jiné, které jsou neřešitelné. Pochopení je tak doprovázeno vynořením se záhady. Z této perspektivy můžeme na samotný význam pohlížet jako na akt pochopení, zahalený v tajemství.

Přeložila Karla Hyánková

Přeloženo z anglického originálu: Mikhail Iampolski, *Cinema and the Theory of Intertextuality*.

In: Mikhail Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*.

University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1998, s. 7 – 47.

Copyright © 1998 by the Regents of the University of California

Citované filmy:

À propos de Nice (Jean Vigo, 1929), *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), *Čtyřicet pušek* (Forty Guns; Samuel Fuller, 1957), *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Napravení pijáka* (A Drunkard's Reformation; David Wark Griffith, 1909), *Nejnebezpečnější hra* (The Most Dangerous Game; Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel, 1932), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Salamambo* (Giovanni Pastrone, 1914), *Sedm hlavních hříchů* (Les sept péchés capitaux; Georges Méliès, 1900), *Škeble a kněz* (La Coquille et le Clergyman; Germaine Dulac, 1927), *U konce s dechem* (À bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Theodor Dreyer, 1932).