

Rozhovor

Roman Jakobson o filmu

Lingvista a literární vědec Roman Osipovič Jakobson (1896 – 1982) po studiích a působení v Moskevském lingvistickém kroužku přijel roku 1920 do Prahy původně jako pracovník sovětského zastupitelství. Záhy se stal oddaným přítelem a znalcem naší kultury i duchovním blízcem meziválečné umělecké avantgardy. V úrodném, svobodomyšlném klimatu však především vědecky dozrával: patřil k protagonistům Pražského lingvistického kroužku, tvůrcům jazykovědného i uměnovědného strukturalismu. V jeho vědecké kariéře působí zdánlivě jako náhoda, že roku 1933 publikoval česky stať *Úpadek filmu?* (měl na mysli příchod zvuku). Na okolnosti jejího vzniku s odstupem vzpomíná v rozhovoru, který přinášíme. Bylo to nejenom v souvislosti s osobním zájmem o nové umění, ale hlavně s účastí na scénáři filmu *Na sluneční straně* podle námětu Vladislava Vančury (po úspěchu jeho předchozího filmu *Před maturitou*). Sluší se jen připomenout, že na tomto scénáři vedle Vítězslava Nezvala a Jakobsona pracoval ještě experimentální pedagog a rozhlasový pracovník Miroslav Dismán, více než v rozhovoru zmíněná studentka Svatava Pírková, později Jakobsonova (druhá) manželka a profesorka folkloristiky v USA... Dobově výmluvná byla též příčina tehdejší nezaměstnanosti „soukromého učence“: hospodářská krize zdržela jeho jmenování docentem slavistiky na Masarykově univerzitě v Brně.

Jakobsonův bystrozraký (ale též filmověteoreticky obeznaný) příspěvek rozhodně nepropadl sítím času. Zvláště z dějinného odstupu znamená základní přínos v linii sémiotického uvažování o filmu. Trvale se opakující spor či dilema, co vlastně je materiálem (látkou) filmového umění – zda reálné věci nebo znaky – řeší Jakobson s obdivuhodnou a elegantní jednoduchostí, odvolávaje se na úvahu svatého Augustina: „Právě věc (optická a akustická) pozměněná v znak je specifickým kinoherním materiálem.“¹⁾ Takový přístup přímo navazuje na práce ruské formální školy (ale i Sergeje Ejzenštejna), jež Jakobson velmi dobře znal a kterých se i dovolává. Zejména uvádí studie Jurije Tyňanova a Borise Ejchenbauma ze sborníku *Poetika kino* (Filmová poetika) z roku 1927.²⁾ Dále odkazuje – bez uvedení pramene – na studii Lva Kulešova *Repeticionnyj metod v kino* (Metoda hereckých zkoušek ve filmu), vydanou v Moskvě 1922. Právě Jakobsonův spolupracovník Tyňanov příznačně zdůrazňuje – na rozdíl od „viditelného člověka“ či „viditelné věci“ u Bély Balázse – kinematografickými prostředky a postupy opracovanou *významovou věc*...

Také Jakobson ovšem nemá na mysli „věc jako takovou“, nýbrž „pozměněnou“, tj. tvořivě transformovanou prostředky a postupy kinematografie, respektive fonografie. Takto vzniká „zvláštní systém znaků“. O znakové povaze filmu ve stejné době u nás uvažoval i Jan Mukařovský, zvláště s ohledem na otázky prostoru, času a hereckého projevu (návazně potom Jan Kučera). Zmíněné chápání „významové věci“ či „věci-znaku“ vlastně též předznamenává následující pokusy o vy-

1) Roman Jakobson, *Úpadek filmu?* „Listy pro umění a kritiku“ 1, 1933 – 1934, č. 2, s. 45 – 49. Cit. dle: „Film a doba“ 35, 1989, č. 2, s. 84 – 86, cit. místo s. 84.

2) Boris Ejchenbaum, *Problémy filmovej štylistiky*. In: Peter Mihálik (ed.), *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava 1986, s. 139 – 171. Jurij Tyňanov, *O podstate filmu*. Tamtéž, s. 172 – 195; též in: Jurij Lotman (ed.), *Poetika, rytmus, verš*. Praha 1968, s. 55 – 82.

mezení základní významové jednotky. Do sourodého pojmového trsu zde patří Pasoliniho „kinémy“ jako obrazy předmětů v pohybu, Kučerovy „záběrové členy“, „viděmy“ amerického psychosémiotika Sola Wortha anebo „percepční vzorce předmětů“ v pojetí Hanny Książek-Konické.

V této souvislosti Jakobson nastoluje i jednu ze „svých“ proslulých otázek poetiky, totiž poměr metafor a metonymie jako dvou různých sémantických linií v rozvíjení jazykového projevu (vazba témat buď prostřednictvím podobnosti a kontrastu, anebo na základě souměznosti, věcné souvislosti, styčnosti). K tomu lze připomenout, že mezi póly binární opozice „metafora – metonymie“ ovšem reálně existuje také dialektické sepětí, vzájemné zprostředkování a přechody. Synekdochicko-metonymický princip (zakotvený v segmentovém záběrování reality) je zřejmě v kinematografickém znakovém systému výchozí a převládající. Sám Jakobson připomíná prvotní synekdochicko-metonymickou povahu řeči filmových záběrů jakožto zlomků prostoru a času: „*Pars pro toto* je základní metodou filmového obracení věcí v znaky.“³⁾ Neboli synekdocha (jakožto běžný případ metonymie) představuje základní kódovací operaci při tvorbě kinematografického textu a zároveň první dekódovací operaci při jeho divácké interpretaci.

Další zajímavou stránku Jakobsonova náčrtu představuje na svou dobu nedogmatický, nespekulativní postoj k nástupu mluvícího filmu. Autor se důrazně staví proti apriorním, vývojově předčasným proklamacím o jeho škodlivosti a připomíná nové možnosti, jak tvořivě dramaticky a nepopisně řešit vztah obrazu a zvuku (včetně konkrétních příkladů). „Stále zelený“ rovněž zůstává jeho odpor proti ustrnulým akademickým kánonům ve filmovém vyjadřování a chvála „cílevědomé nedbalosti“, ba osvěžujícího „diletantismu, který začíná těžit“ – s připomínkou „geniálního Buñuela“...

K některým příznačným tématům své úvahy se Jakobson – už jako světově proslulý vědec působící v USA, kam uprchl při okupaci Československa – vrací v rozhovoru ze šedesátých let. Ten vznikl z podnětu ambiciózní, leč efemérní italské revue „Cinema e Film“ (vyšel jediný ročník). Její šéfredaktor Adriano Aprà se tehdy – od roku 1965 – spolu s Linem Miccichém výrazně angažoval při organizování Mezinárodního festivalu nového filmu v Pesaru. Zde se konaly rozpravy u kulatého stolu, zaměřené právě na zkoumání filmové řeči. Vystoupili v nich mimo jiné Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco, Christian Metz, Roland Barthes, Galvano Della Volpe, od nás Antonín Sychra a Jiří Struska. Referát o zkoumání filmového díla připravil, ale v důsledku levičácké „kontestace“ roku 1968 nemohl přednést Jan Kučera. Dialog s Jakobsonem proto nebyl jen unikátní svědeckou retrospektivou, ale probíhal i ve znamení dobových filmově-sémiotických trendů. Opětovně zde zaznívají teze o vztahu metonymie a metafor, o převážně metonymické povaze filmové montáže i úvahy o poezii a próze ve filmu, předznamenané už ve dvacátých letech Viktorem Šklovským na podkladě čistě formální konstrukce.⁴⁾ Sluší se ovšem připomenout, že Jakobsonovy sugestivní formulace nejednou sváděly ke zkratům a konfúzím, především pokud jde o ztotožnění či záměnu roviny „lingvistiky“ („přirozený jazyk kinematografie“) s rovinou rétoriky či poetiky (obrazné vyjadřování a jeho figury, tropy; sám Jakobson ostatně charakterizuje metonymii jakožto „tvůrčí transformaci soumězností“ a protikladnou metaforu jakožto „tvůrčí transformaci podobností“).⁵⁾ Zvláště nápadné to je v případě montáže (stříhové skladby), jež přece není *a priori* ani metonymická (to by nemohla vytvářet metaforu), ani metaforická, nýbrž prostě syntagmatická. Na uvedené riziko zmatení posléze reagoval Christian Metz, a to s výslovným odkazem na publikovaný rozhovor s Jakobsonem. Snad nebude zbytečné v zájmu vyjasnění připomenout jeho argumentaci poněkud obšírněji:

„Přes akt vzájemného »přiřazení« Jakobson naprosto nevydává metaforu a paradigma, ani metonymii a syntagma za navzájem identické. Příslušné rozlišení je paralelní, ale zůstává

3) R. J a k o b s o n, c. d., s. 84.

4) Srov. např.: Viktor Š k l o v s k í j, *Poézia a próza vo filme*. In: P. Mihálik (ed.), c. d., s. 196 – 198.

5) Roman J a k o b s o n, *Dialogy*. Praha 1993, s. 95 – 96. Zde též svědectví o okolnostech a zkušenostech ze spolupráce na Vančurově filmu.

dvojím rozlišením. Právě na tento aspekt věci se zpravidla zapomínalo. Od homologie se klidně přešlo k ztotožnění, a není dnes nijak vzácné setkat se s tím, že pod jménem metafor se rozumí nejasná směsice metafor a paradigmatu a pod jménem metonymie jakási hypotetická směsina metonymie a syntagmatu. (V obou případech lze konstatovat, že převládající úzus preferuje rétorický termín na úkor termínu lingvistického.)

V sémiologických diskusích se často objevuje názor, že filmová montáž vychází z postupu typicky metonymického. Nuže, jestliže některé montáže jsou skutečně podle obsahu přiřazovaných obrazů metonymické (jako třeba sekvence řadící za sebou několik dílčích záběrů téže krajiny nebo téhož bytu atd.), princip montáže (každé montáže) tkví v operaci veskrze syntagmatické, a nikoli metonymické, protože spočívá v tom, že se prvky navzájem sbližují a kombinují v *promluvě*, ve filmovém řetězci, aniž tyto motivy jsou přitom nutně ve vztazích metonymické spjatosti příslušných referentů, to znamená v »realitě«, nebo v oné imaginární realitě, kterou je diegese... Věci jsou tedy (v podstatě) zcela jasné. Poziční styčnost, toť syntagmatický fakt jako takový, spolupřítomnost mnoha složek, která je typická pro každou výpověď v jakékoli »řeči«: styčnost časová, jako v řetězci řeči mluvené, styčnost prostorová, jako v malířství, anebo obě zároveň, jako ve filmu...

... Metafora a metonymie, a to je dokonce samotná jejich definice, operují s podobnostmi a styčnostmi, které jsou vnímány nebo pociťovány mezi příslušnými referenty obou jednotek, jež se při dané figuře uplatňují (nebo mezi jejich signifikáty: v této rovině nemá rozlišení význam): s podobnostmi a styčnostmi »sémantickými«...

... V jiné pasáži však italský text tvrdí, že montáž je metonymická samotnou svou povahou; autor tu nepozorovaně sklouzává od osy promluvy k ose referenční poté, co je od sebe sám odlišil. Ve statí z roku 1956 je narážka příliš letmá (»metonymické montáže obecně«, bez dalšího upřesnění), než aby bylo možno rozhodnout mezi oběma interpretacemi. – I mimo dílo Jakobsonovo mi ono hojně rozšířené téma metaforické poetičnosti v protikladu k metonymické prozaičnosti připadá ošemetné svou zvláštní schopností spojovat velkou nepřesnost se silnou přitažlivostí, kterou působí na uspěchané nebo voluntaristické teoretiky.⁶⁾

Myšlenky o filmu zůstaly v Jakobsonově díle příležitostnou epizodou. Avšak jsou jeho ústrojnou součástí. Také z nich – i při určité úryvkovitosti a občas provokující vyhrčenosti – stále vyzařuje autorova bytostná touha objevovat a jeho radost z tvořivého, inspirativního uvažování.

Jan Svoboda

6) Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 178 – 179, 189. (Originál vyšel poprvé v roce 1977.)